

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

IL CANONE DEI ROMANTICI

A cura di Laura Colombo e Franco Piva



ANNO IV - 2019

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

IL CANONE DEI ROMANTICI

A cura di Laura Colombo e Franco Piva



ANNO IV – 2019



**UNIVERSITÀ
DI VERONA**

Publicato con il contributo
del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e della Fondazione “Annarosa Poli – George Sand e il mondo”

Proprietà letteraria riservata

ISSN: 2465-2393

INDICE

Franco PIVA	
<i>Premessa</i>	5
Yvonne BEZRUCKA	
<i>A New Romantic Canon: 'Enlightened Romanticism'. Addison's Rejection of Innatism and The Pleasures of the Imagination (1712)</i>	9
Jane STABLER	
<i>Editing Byron's Don Juan</i>	53
Peter KOFLER	
<i>Il canone dei romantici tedeschi : i casi di Dante e Shakespeare</i>	67
Alain MONTANDON	
<i>Le merveilleux romantique en Allemagne et ses modèles</i>	83
M. ^a Pilar ESPÍN TEMPLADO	
<i>Espronceda: paradigma español del canon romántico europeo</i>	101
Pilar VEGA RODRÍGUEZ	
<i>Las leyendas de José Zorilla en el canon poético del romanticismo europeo</i>	123
Carla RICCARDI	
<i>Letteratura e teoria europee nel canone romantico da Manzoni a Mazzini</i>	143
Sara GARAU	
<i>Nievo e le 'traduzioni' del canone : una «diversa famiglia di letterati»</i>	159
José-Luis DIAZ	
« Code », « charte », « catéchisme », « système » : <i>le romantisme sous le scalpel de la satire (1819-1852)</i>	181
Franco PIVA	
<i>Il romanticismo visto dalla stampa francese del 1829</i>	203
Béatrice DIDIER	
<i>Les normes de l'autobiographie romantique: le cas de George Sand</i>	227
Persida LAZAREVIĆ DI GIACOMO	
<i>Una struttura consolidata: il canone dei romantici serbi</i>	241
Marco MATERASSI	
<i>La «serva fuggitiva» nel «regno dell'infinito»: i connotati romantici della musica</i>	261

PREMESSA

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
Presidente onorario del CRIER
franco.piva@univr.it

Alcuni anni orsono, in occasione dei primi vent'anni del CRIER, il Comitato scientifico del Centro ha chiesto ad alcuni studiosi italiani e stranieri di fare in qualche modo il punto sulla situazione nella quale il Romanticismo si trovava, dal punto di vista critico, nelle diverse aree geografiche in cui esso si è storicamente sviluppato. Il progetto, che per alcuni versi poteva sembrare inutile, in quanto il Romanticismo è considerato dai più come un oggetto di studio ormai ben definito, quando non addirittura sorpassato, ha fatto, invece, emergere un quadro assai più vivace, articolato e interessante di quanto non ci si sarebbe potuti aspettare; un quadro che metteva, per altro verso, chiaramente in evidenza come il Romanticismo, ancora all'inizio del ventesimo secolo, fosse ben lontano dall'aver rivelato tutti i suoi segreti e tutte le sue potenzialità. « Indagato con l'attenzione che un fenomeno così complesso merita e con gli strumenti che la critica più recente ha messo a disposizione degli studiosi, il Romanticismo ha ancora molto da dire, agli occhi di chi lo sappia indagare in profondità; esso appare anzi come un movimento di una insospettata e insospettabile modernità, tanto da poter interloquire proficuamente anche con il frettoloso uomo del ventesimo secolo» scrivevamo allora, cercando di cogliere il succo di quelle intense giornate di studio e di confronto.

Cinque anni più tardi, sulla scia di quella proficua esperienza, il Comitato scientifico del CRIER ha ritenuto opportuno sottoporre alla riflessione degli studiosi del Romanticismo un altro progetto che, a prima vista, potrebbe sembrare altrettanto inutile, o pretenzioso : riflettere e confrontarsi su quello che i suoi componenti, dopo un'accurata riflessione, hanno deciso di indicare come il canone dei Romantici.

Gino Roncaglia e Giovanni Solimine hanno fatto notare, recentemente, che «il concetto di canone, e più specificatamente di canone letterario, è multiforme e sfuggente»; in quanto se è vero che «ogni canone si propone, fin dall'etimologia del termine, come misura, regola, prescrizione», è altrettanto vero che «ogni tentativo di proporre un insieme "canonico" di testi di riferimento è, ed è sempre stato [...] il risultato di scelte inevi-

tabilmente influenzate dal contesto storico, sociale, culturale, da obiettivi diversi, da fattori discutibili e contingenti»; sicché, «ogni canone sembra contemporare – anche se in proporzioni diverse, fortemente dipendenti dall'epoca e dalla tipologia del canone considerato – l'aspirazione ad una qualche oggettività almeno normativa, e un fondo ineludibile di soggettività e di arbitrio».¹

L'incertezza, o se si preferisce la molteplicità di accezioni insite nel concetto di canone hanno trovato puntuale riscontro negli interventi degli studiosi che hanno accettato di recare il loro prezioso contributo alle due intense giornate di riflessione e confronto su *Il Canone dei Romantici* che si sono svolte, davanti un nutrito gruppo di docenti e di studenti, nei locali del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli studi di Verona il 14 e 15 dicembre del 2017 e di cui il presente numero di «Romanticismi» raccoglie gli *Atti*. Anche se con l'intitolazione più sopra ricordata, il Comitato scientifico del CRIER aveva inteso proporre una linea interpretativa all'apparenza abbastanza chiara, le riflessioni e le ricostruzioni storico-critiche proposte dai vari studiosi intervenuti al convegno hanno, in realtà, sviluppato il concetto di canone nelle forme più diverse. Da alcuni, il canone dei romantici è stato infatti inteso come quell'insieme di opere o di scrittori ai quali i romantici, al di là delle diversità storiche, geografiche e letterarie, hanno fatto più o meno esplicitamente riferimento (Dante e Shakespeare, sopra tutti, senza trascurare scrittori come Schiller, Milton, Góngora ma anche Hugo, per limitarci ai più frequentemente citati). Da altri studiosi invece il canone dei romantici è stato inteso come quell'insieme di temi e di autori, o per altro verso, di norme di natura essenzialmente estetica, che definiscono, in qualche modo, il Romanticismo, attribuendogli, al di là delle inevitabili differenze, i connotati che gli sono propri. Il risultato delle riflessioni svolte secondo questa linea interpretativa è risultato particolarmente articolato: alcuni avendo puntato la loro attenzione sul concetto stesso di Romanticismo, apparso, all'analisi, assai meno monolitico di quanto talvolta si creda e si dica, altri credendo di dover distinguere un livello "alto" di Romanticismo, da un livello per così dire "basso", non per questo meno significativo, più in sintonia con la sensibilità contemporanea e meglio recepito dalla critica. La ricostruzione storica e la riflessione critica si è infine concentra-

1 Gino Roncaglia e Giovanni Solimine (a cura di), *Canone e canoni: opinioni a confronto*, «Biblioteche oggi. Trends», dicembre 2015, p. 6.

ta con una certa frequenza sulle diverse modalità nelle quali il Romanticismo è nato, si è costruito e definito nelle varie epoche e nelle diverse aree geo-politiche nelle quali esso si è concretizzato, assumendo, o privilegiando aspetti (e in fondo canoni) differenti a seconda delle circostanze storiche con le quali ha dovuto confrontarsi o delle finalità, estetiche ma più spesso civili, alle quali queste stesse circostanze hanno dato origine, o sulle quali i vari interpreti locali sono stati indotti, o hanno scelto, di insistere maggiormente; contribuendo, in tal modo, a dare ai vari Romanticismi il loro specifico carattere, o se si preferisce, a definire, nella forma che a ciascuno è parsa propria, il loro tratto, o “canone” particolare.

Come era successo cinque anni fa, quando avevamo invitato gli studiosi a fare il punto sul modo in cui nei vari paesi si guardava al Romanticismo agli inizi del ventunesimo secolo, il quadro che è emerso dai diversi interventi, e dalle interessanti discussioni che ne sono seguite, è risultato assai più vario ed articolato di quanto si sarebbe potuto supporre.

E non tanto per la difficoltà di definire in modo tendenzialmente univoco il concetto di canone riferito al Romanticismo, quanto piuttosto, ci pare, perché le condizioni, spesso molto diverse, nelle quali il Romanticismo è nato e si è sviluppato nelle diverse aree linguistico-letterarie, e i tratti che in conseguenza di queste condizioni e delle circostanze che hanno caratterizzato la vita letteraria, ma anche e talvolta soprattutto civile dei diversi paesi, hanno indotto gli uomini e le donne che lo hanno vissuto e interpretato a generare o a sottolineare sensibilità, ma anche scelte letterarie non di rado molto diverse. Le quali, a loro volta, non hanno potuto non influire in modo significativo sulla natura, e quindi, almeno indirettamente, e qualunque sia l'accezione che al termine viene data, sul “canone” dei vari Romanticismi che, nel tempo, si sono sviluppati nei diversi paesi coinvolti da quel fenomeno complesso e articolato che tradizionalmente raccogliamo sotto il nome di Romanticismo.

**A NEW ROMANTIC CANON:
‘ENLIGHTENED ROMANTICISM’.
ADDISON’S REJECTION OF INNATISM
AND THE PLEASURES OF THE IMAGINATION (1712)**

Yvonne BEZRUCKA (*Università degli Studi di Verona*)
yvonne.bezrucka@univr.it

ABSTRACT: My article proposes a revision of the periodization and the canon of Romanticism by going back to the roots of key elements of this literary period, in linking together the imagination to the pivotal assumption of the Enlightenment, i.e. the debunking of innatism, as Locke had proposed it. Joseph Addison reworks his theory of the imagination accordingly, in particular, in his Journal «The Spectator», with a series of essays called *The Pleasures of the Imagination* (1712). Here he affirms that the *tabula rasa* of the mind is modelled by the sensations we acquire via the senses, which write on the ‘blank slate’, producing our distinguished and unique understanding of the world. The faculty of the imagination is thus revolutionarily seen not as an innate gift of the gods to geniuses, but simply as a faculty each human being possesses. Each and every human being could, from then on, imagine a different world, fostering thus what I consider the major asset of all Romanticisms of the world: romantic individualism. Therefore, I propose to link these two only seemingly different cultural periods of time, the Enlightenment and Romanticism, together, to give their due both to the empiricists and to the romantics, who jointly permitted an evolution of humankind, in ‘authorising’ all human beings in the use of their imagination, just as artists, scientists, and so-called geniuses had done in the past, i.e. to become ‘artists’ themselves, assuming upon them the accountability towards reality. ‘Enlightened Romanticism’ synthesizes this revolutionary synergy created by the dismissal of innatism and the rise of the imagination.

RIASSUNTO: L’articolo propone una revisione della periodizzazione del canone e del periodo romantico rintracciando alcuni elementi di questo periodo letterario nelle sue radici illuministe e, nella fattispecie, nelle rivoluzionarie proprietà dell’immaginazione proposte da Joseph Addison e anticipate dal quadro filosofico del rifiuto dell’ipotesi innatista di Locke.

Sarà, infatti, Joseph Addison a teorizzare l’immaginazione in questa chiave interpretativa, nel 1712, nel suo giornale «The Spectator», nella serie di saggi, che intitolerà: *I piaceri dell’immaginazione*. Qui, riprendendo Locke, Addison affermerà che sono i sensi (non per caso ridefiniti ‘piaceri’) a modellare plasticamente la *tabula rasa* della mente, producendo il nostro distintivo e unico modo di acquisizione e di comprensione del mondo.

L'immaginazione è quindi letta non come dono innato consegnatoci da esseri superiori, ipotesi base dell'innatismo e di conseguenza anche del creazionismo, ma semplicemente come una facoltà che, ora, tutti gli esseri umani posseggono.

Tale affermazione cambierà il significato stesso dell'immaginare, da una parte autorizzando tutti all'uso della facoltà, ma anche creando al contempo il caposaldo fondamentale di tutti i romanticismi del mondo: l'autorizzazione ad essere liberi e del tutto singoli esercitando l'individualismo romantico, tratto distintivo di ogni Romanticismo.

Il saggio propone, quindi, da una parte, di unire Illuminismo e Romanticismo, periodi che in apparenza paiono opposti, essendo l'uno votato alla scienza e l'altro alla creatività, suggerendo la loro unione attraverso l'icastica formula di un 'Romanticismo Illuminato', e dall'altra di anticipare il canone romantico. L'immaginazione di Addison ha infatti permesso un'evoluzione della specie, autorizzando ogni essere umano ad esercitare questa potente facoltà della mente, come artisti, poeti, e scienziati avevano da sempre fatto. È, infatti, nel diventare 'artisti' che tutti gli esseri assumono su di sé la responsabilità dei cambiamenti immaginati e da realizzarsi nel mondo reale. Il 'Romanticismo Illuminato' sintetizza quindi questa sinergia straordinaria che il rifiuto dell'innatismo e la difesa dell'immaginazione hanno reso possibile.

KEY WORDS: Enlightenment, Innatism, Romanticism, imagination, *tabula rasa*, genius, individualism, artist, 'Enlightened Romanticism', *The Pleasures of the Imagination*, John Locke, Joseph Addison, David Hartley, the invention of Northern Aesthetics.

PAROLE CHIAVE: Illuminismo, Innatismo, Romanticismo, immaginazione, *tabula rasa*, genio, individualismo, artista, *I piaceri dell'immaginazione*, John Locke, Joseph Addison, David Hartley, invenzione dell'estetica nordica.

**A NEW ROMANTIC CANON:
‘ENLIGHTENED ROMANTICISM’.
ADDISON’S REJECTION OF INNATISM
AND THE PLEASURES OF THE IMAGINATION (1712)**

Yvonne BEZRUCKA (*Università degli Studi di Verona*)
yvonne.bezrucka@univr.it

*This spiritual Love acts not nor can exist
without Imagination, which, in truth
is but another name for absolute power
and clearest insight, amplitude of mind,
and Reason in her most exalted mood.*

W. Wordsworth, *The Prelude*, XIV

1. Aims of this Essay

This essay aims at interpreting the Romantic Period as the result of a rhizomatic philosophical cross-fertilization with the Enlightenment. Instrumental to this affirmation is Joseph Addison’s series of essays, *The Pleasures of the Imagination* (1712), in that this work posits the imagination as a faculty of the mind present in all humankind, in direct contrast to the theory of ingeniousness considered as the innate gift of exceptional geniuses only. In this case, Addison is following Locke, as Hume would later do, who had demonstrated that all people possess an imaginative capacity.¹

The English Enlightenment, through a concentration on experiment and material proofs – typical traits of the inductive empiricist Baconian method – and via an unprecedented focus on the senses, challenged the previous merely deductive, syllogistic, rational thinking, which was aimed

¹ I have developed these concepts in Yvonne Bezrucka, *The Invention of Northern Aesthetics in 18th-Century English Literature*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars, 2017, pp. 1-25; the book will hereafter be referred to in the text as [Bezrucka: 2017](#) and references; all my books mentioned in this essay are present in the given link.

at recovering a so-thought pre-existing innate knowledge of the mind, a theory which came from Plato.

As a unifying capacity, and as the origin of all knowledge, the imagination was championed as the basis of all new ideas including forms of scientific insight.

For the likes of Locke and Hume, this creative faculty of imagination challenged notions of innatism, and its connected notions of genius and 'ingeniousness', seen as innate gifts of the gods to the chosen ones. The empiricists' attacks on innatism and the concomitant defence of the imagination, would be fundamental in 'authorizing' all human beings in the use of their imagination, just as artists and so-thought geniuses had done in the past. However, the philosophical dispute about innatism brought with it a secular religious orientation, compelling people to make a choice between faith and science, an issue crucial to European Romanticism's understanding of itself, notably in Germany. The study of the imagination was thus – unexpectedly – a direct result of a thoroughly empirical reading of the mind.

As we draw out these links between the imagination and new empiricist readings of the capacity of the mind, we can begin to recognise a Romantic reading of the Enlightenment characterised not only by an emphasis on individualism, but by the autonomy Romanticism bestows on the artist in the negotiation of religion, innate ideas, and the world they inhabit, which will in due course lead to the characteristic climax of romantic individualism.

I thus see individualistic Romanticism best represented in the proto-romantic W. Blake, in the philosophy of Coleridge, and for what concerns a pragmatic ethics by Percy Bisshe Shelley's «negative capability» and by Byron's active, engaged, involved, and interventionist work and life.² Wordsworth's work on an 'ante-litteram' ecological concentration on nature is invaluable for reminding us that we are only parasites on this planet, and Keats' nostalgic backward look in search of the classical Southern Aesthetics confirms the openness and variety Romanticism could reach in anticipating post-modernist positions of syncretism and variety, a realm already anticipated by the fertile cosmopolitanism which the 18th century had itself championed.³

2 On this topic cf. Jane Stabler, *The Artistry of Exile. Romantic and Victorian Writers in Italy*, Oxford, OUP, 2013.

3 Cf. Oliver Goldsmith, *Letters from a Citizen of the World to his Friends in the East*,

2. Periodization

When, as critics, we talk about Romanticism and its periodization we usually subdivide the Romantic period into two or three major phases: Pre-Romanticism, Romanticism proper, and the Second Romantic generation. Pre-Romanticism is usually related to the works of Blake (1757-1827) and his anti-authoritarian unorthodox Christianity. Romanticism proper we usually link with the First Romantic generation, that we identify with Wordsworth and Coleridge,⁴ and their anti-Augustan stance and attack on the 'poetic diction' of previous authors,⁵ in specific terms the authority of the past, exemplified in Pope's conclusion of his *Essay on Man*: «whatever is, is right» and in Dryden's critical work.⁶ The Second Romantic generation, poets who die before the first Romantics, comprises both revolutionary poets like Shelley and Byron but also aesthetically speaking, reactionary ones, like Keats, testifying to the differences among their fully personal and individual artistic choices. During this last phase the emphasis passes from the more introspective and affective *niveau* of Wordsworth and Coleridge to the direct social engagement of Byron and Shelley. If we take, for the moment, only poetry as the genre of attention, and as the evaluation criterion with which to judge both stylistic and content features of Romanticism, this autotelic periodization may seem to be a corroborative and consistent hypothesis.

London, J. Bungay and R. Childs, 1820 [1762], and the works of the Antiquarians of the age.

- 4 Cf. The *Preface[s]* (1798, 1802, 1805) to Wordsworth & Coleridge, *Lyrical Ballads*, R. L. Brett and A. R. Jones eds., II ed., London, Routledge, 1991, see pp. 7-9, and pp. 241-272. The differences between the first *Advertisement* and the two editions of the *Prefaces* are cleared at p. 241. See also Samuel Taylor Coleridge & William Wordsworth, *Lyrical Ballads: 1798 and 1800*, Michael Damer and Dahlia Porter eds., Toronto, Broadview, 2008, pp. 31-36.
- 5 See also David Duff's discussion of the «anti-generic hypothesis» in *Romanticism and the Use of Genre*, Oxford, OUP, 2009, p. 1, and his analysis of didactic and anti-didactic trends in Romanticism, pp. 95-118.
- 6 Pope, accepting Leibniz's Design Theory in his *Theodicy* (1710), develops the same theory in his *Essay on Man*, and concludes Epistle 1, devoted to the nature of the universe, with the self-evident words: «Whatever is, is Right». Dryden, although one of the first critics to exempt Shakespeare from the criticism of not respecting the classical unities, nevertheless does not accept deviation from the normative control of affects and passions, exemplary is his rewriting of Shakespeare's *Anthony and Cleopatra* in his *All for Love, or the World Well Lost*, a moralistic adaptation of the former play, being for him, too passionate.

In reality, however, this is not so, as the title of my essay anticipates. In particular, I am convinced that we need to broaden our studies and periodization of the Romantic Age to include not only the scientific epistemic revolution of the Enlightenment (Bacon, Locke, Hume, and De Mandeville)⁷ but also the empiricists' rejection of innatism present in John Locke's *An Essay on Human Understanding*.⁸ I consider the dismissal of innatism to be the core pivotal element which authorizes us to revise and unite these two periods of time more tightly, periods of time which only in appearance seem to be characterized by totally different agendas, i.e. a scientific and a creative one.⁹

I thus propose a definition of Romanticism as 'Enlightened Romanticism' basing my contention on the crucial rejection of innatism, the idea that the mind possesses from birth all knowledge, which, as in Plato's cave, needs only to be recovered or remembered, in other words, a circular authorization of the idea that 'someone' has put that knowledge there. The challenge to innatism was set by the concurrent rise of the related theory of the 'imagination', that Locke launches, as we shall see, and that Joseph Addison will defend and popularize via a series of essays in his journal «The Spectator» (1712) under the title of *The Pleasures of the Imagination*.¹⁰

- 7 Cf. Y. Bezrucka, *Beehive-Images and Politics in Bernard De Mandeville's The Fable of the Bees: Empiricism vs Innatism*, «[The Cardozo Electronic Law Bulletin](#)», The Cardozo Institute, May 2016, pp. 1-23.
- 8 See J. Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, London, Penguin, 1997 [1690], hereafter referred to as JL and references.
- 9 The same intent has been applied to the genre of the romantic novel by Miriam L. Wallace (ed.), *Enlightening Romanticism. Romancing the Enlightenment. British Novels from 1750-1832*, Farnham, Ashgate, 2009.
- 10 Cf. Richard Steele and Joseph Addison, «The Spectator», Donald F. Bond ed., Oxford, OUP, 1987 [1965], 4 vols., here vol. 3 (but internally pertaining to vol. 6 of the Journal collection), pp. 535-58, covering nos. 411, June 21st – July 3rd 1712, *The Pleasures of the Imagination*, hereafter referred to in the text as JA, volume, essay, and page number. I have examined Addison's *Pleasures* in detail both in Yvonne Bezrucka, *Genio e immaginazione nel Settecento inglese*, Dipartimento di Anglistica, Università degli Studi di Verona, 2002 (https://www.academia.edu/29961097/Genio_ed_immaginazione_nel_Settecento_Inglese_ISBN_8885033687), pp. 88-108, hereafter referred to in the text as Bezrucka: 2002, where I determine that Addison invites us to recreate mythopoetically the world via the filters of our imagination and our senses, and in particular our sight; and in a synthetic form, amongst other authors and in the line of a concise history of ideas perspective, in Yvonne Bezrucka, *A Synopsis of English Literature*, Verona, QuiEdit, 4th ed. 2017 [2015], pp. 84-109, 150-172.

Addison's explanation follows Locke's empiricist analysis of sensory experiences, seeing the senses as the vehicle for our apprehension of the world, and thus elements which write on the *tabula rasa* of the mind (JL: bk. 2, ch. 1, § 2), where it is also said that the imagination derives from experience, and in book 2, ch. 2, § 3, Locke distinguishes between imagination and reason, setting the imagination as a faculty that, in exercising wit, unites and composes similar ideas, thus having a synthetic power; whereas judgement is a faculty that divides and separates similar ideas (JL: book 2, ch. 11, § 2). This means that neither Locke nor Addison rely on necessary causes (as the non-casual result of cause and effect) nor, and most importantly, on the efficient causes (for Aristotle the hidden motor or agent of things) on which innatists insisted. Both, that is, decline to find a teleological explanation for things and for the presence of beauty in them. Addison clearly declares that: «Because we know neither the Nature of an Idea, nor the Substance of a Human Soul, which might help us to discover the Conformity or Disagreeableness of the one to the Other», he concludes that what is left to do is to «reflect on those Operations of the Soul that are most agreeable» limiting oneself to effects and neglecting their causes in a thoroughly empiricist spirit, given that the «efficient cause cannot be definitely determined». (JA: 4, 413, 63)

Even though one of the most relevant conceptualisations of the faculty of the imagination is to be found in the works of I. Kant, in his definition of the Reflective Judgement, an '*als ob*' systems of thought, which tries to explain the world 'as if', i.e. hypothetically, it had been holistically conceived – a possibility Kant denies as a possible 'determinant' origin –¹¹ he is formulating a new synthesis and rewording of previous thought, specifically by Locke. Locke's theory emphasized the enormous differences between sensation and reflection, focussing on the capacity the mind has for enlarging what it acquires through the senses, and its ability to create all kinds of unembodied forms, which are the products of 'reflection' and its specific capacity for enlargement, i.e. what we now call the imagination, which corresponds also to what Kant would later call the '*als ob*' cognitive modality.

I base my contention that Addison became the populariser of Locke on the fact that he is the one who will underline the 'creative' ability of

11 See Bezručka: 2002, footnote 1 p. 133, where I examine in detail the above conceptualization, and see also Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Stuttgart, Reclam, 1991 [1790], §§ 33-34, 81 and specifically pp. 414, 66-68.

the imagination: first, by considering the imagination as a powerful faculty able to envisage a non-existent reality, second, by warning that this creative capacity should address non-existent reality only to foster pleasures. Indeed, he is warning people never to lose «sight of Nature», which is what happens with «superstitious» people, who «fall in with our natural prejudices» and who, «very well versed in legends and fables, antiquated romances», make «fairies, witches, magicians, demons, and departed spirits [...] talk like people of his own species, and not like other sets of being», which live only in a world created by the artist «out of his own Invention» (JA: 4, 419, 84-85), but which does not correspond to reality. Addison, that is, is justifying only magical creatures for literary aims, but not other supernatural or preternatural creatures often instrumentally used as vehicles to spread existential fears. It is this last specific understanding of the imagination, that will produce the dismantling of the genius theory.¹²

3. Major Tenets for the Merging of the two Literary Periods into One

It is exactly the undermining of innatism¹³ and the concomitant and related emphasis on personal understanding, creativity, and innovation, rather than a dutiful respect for the authority of previous forms and rules, which are the distinguishing characteristic traits of Romanticism.¹⁴

This battle against canonical authority had been anticipated by «La querelle des Anciens et des Modernes» in France, but it had missed the emphasis on the cognitive faculty of the imagination.¹⁵ In England, a work

12 Cf. Bezrucka: 2017, pp. 16-18, and Bezrucka: 2002, pp. 17-60 and *passim*.

13 I have worked on this from a philosophical point of view in Bezrucka: 2017, chapter 1: *Innatism vs Empiricism* (free for download from Academia.edu or from the editor's site: Cambridge Scholars).

14 Cf. René Wellek, *The Concept of 'Romanticism' in Literary History. II: The Unity of European Romanticism*, «Comparative Literature», Vol. 1, 2, Spring 1949, pp. 147-172, where Wellek speaks of the imagination as a rejection of reason which the Enlightenment had insisted on, nevertheless not taking into due account that Addison's theory of the Imagination derives directly from Locke, who posits in very anti-elitist and thus egalitarian terms that not only poets but all men possess this faculty and that it should, accordingly, be used by all, which is exactly what Addison says and aims at with the publication of these philosophical papers in his journal «The Spectator».

15 The beginning of the debate is marked, in France, by Charles Perrault's 1687 attack on classicism with his *Poème du siècle de Louis le Grand*, in Id., *Parallèle des anciens et*

defending the Ancients had appeared even before this famous French quarrel, by Henry Reynolds (1632, r. 1972), *Mythomystes, wherein a Short Survey is Taken of the Nature and Value of True Poesie, and Depth of the Ancients above our Moderne Poets*.¹⁶ It was followed by another, later, important work, by Sir William Temple (1690), *An Essay upon Ancient and Modern Learning*.¹⁷ In 1704, Jonathan Swift, who had been secretary to Temple, published his own ideas on the matter in *The Battle of the Books*.¹⁸

The English resumption of the battle, in the first half of the 18th century, was concentrated on how to interpret ingeniousness and originality, a fight that was, in the end, to attach equal importance and dignity to the Moderns as had been accorded to the Ancients in the past. Amongst the works that promote originality we find: Edward Young (1759), *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison*,¹⁹ and William Duff's (1767) *Essay on Original Genius*.²⁰

However, while all of these books may contribute to the 'philosophical' victory of the moderns, my contention is that Joseph Addison's *The Pleasures of the Imagination* (1712) remains the most relevant for the reader of those times. This is an *ante litteram* work of aesthetics that, at that time, did not exist as a branch of studies of its own.²¹ Addison needs thus to be

des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, avec le Poème du siècle de Louis le Grand et une Épître en vers sur le génie, 4 vols., Paris, Coignard, 1692.

- 16 Henry Reynolds, *Mythomystes, wherein a Short Survey is Taken of the Nature and Value of True Poesy, and Depth of the Ancients above our Moderne Poets*, Menston, Scholar Press, 1972 [1632].
- 17 William Temple, *An Essay upon Ancient and Modern Learning* [1690], in Id., *Miscellanea*, Part II, London, Simpson, reprinted in Id., *On Ancient and Modern Learning and on Poetry*, J.E. Spingarn ed., Oxford, Clarendon, 1909.
- 18 Jonathan Swift, *The Battle of the Books*, Dublin, E. Ponsonby, 1901 [1697]. Further works that need to be examined for this topic are: John Dryden, *An Essay on Dramatic Poesy*, New York, Irvington, 1982 [1668], and for the background of the *querelle*, Anne Eliz Burlingame, *The Battle of the Books in its Historical Setting*, New York, Bilo and Tannen, 1969 [1920].
- 19 Edward Young, *Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison* [1759], in Edmund D. Jones (ed.), *English Critical Essays, XVI-XVIII Centuries*, Oxford, OUP, 1934 [1922], pp. 315-364.
- 20 William Duff, *Essay on Original Genius*, London, Routledge/Thoemmes, 1994 [1767]; for Duff and these authors, cf. Bezrucka: 2002, pp. 22-63, where I point out that, if Duff sees ingeniousness sometimes as a «divine quality» (p. 25) but to be activated only via external perceptions.
- 21 The birth of aesthetics has indeed been made to coincide with the publication of

granted an outstanding place among the Fathers of the Enlightenment – the masters of the empiricist tradition and their works: i.e. from Bacon (1620) to Hume (1739).²² Furthermore, this claim rests also on Addison's role as divulger of the empiricist tradition in his journal «The Spectator». Let us thus first examine this work in detail, and then we will determine how Samuel Taylor Coleridge absorbs it in his own critical essays on the imagination, in his *Biographia Literaria. Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (1817)²³, without quoting his source, Joseph Addison.

We will then briefly come to the consequences of this rhizomatic intercultural development which is characterized by the romantic triumph of the variety of stances amongst the Romantics themselves, and thus a celebration of their strong 'romantic' individualism.

4. Addison's Theory of the Imagination

The first critical and *ante litteram* attack on the classical Southern European Aesthetics, the Latin and Greek works of reference for the arts and their theories of beauty, was launched by Joseph Addison. When he published in his journal «The Spectator» a series of 13 papers with the title *The Pleasures of the Imagination*, Nos. 411-421 (21st June - 3rd July 1712),²⁴ he was likely unaware of the long-standing revolution in aesthetics that he was ushering into English literature and in general in the European panorama as well.²⁵

Alexander Gottlieb Baumgarten's work *Aesthetica*, Hildesheim, Olms, 1961 [1750], which defined aesthetics as a new philosophical science of beauty.

²² Dates, within parentheses, refer to the publication of their major works.

²³ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria. Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London, Dent, 1956 [1817], hereafter referred in the text with STC: ch. and p. no.

²⁴ Joseph Addison, *The Pleasures of the Imagination*, in «The Spectator», 4 vols., G. Gregory Smith ed., London, Dent, 1907 [1711-1714], here vol. 3, pp. 54-96, hereafter referred to in the text as JA, vol., essay, page no. What I present here is a summary of the readings of the single essays in Bezrucka: 2017, 27-54, to which I refer my reader for a more detailed analysis.

²⁵ Addison, with his papers, authorizes an idiosyncratic focus that could be seen as an anticipation of what we today could dub a seer's response criticism on the basis of Iser's formula of a reader-response criticism, or as an affective turn (see Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Stuttgart, UTB, 1976, r. 1994).

The title is, significantly, self-explicit. Focusing on the word «pleasures», Addison evokes the Horatian *delectare*, and eludes the morally edifying *docere niveau* of the ethics of knowledge that art had, up to then, protected, to move towards the examination of subjective feelings and direct, i.e. emotional, reactions nature and art also might produce, such as pleasure, disgust or even pain, *de facto* anticipating Burke's treatise on the *Sublime* (1757) by nearly half a century. Authorising pleasures as such, Addison opens the precincts of art and aesthetics to new subjects and topics.²⁶ In this way, and this is the foremost advance of Addison's aesthetics, he legitimises all kinds of idiosyncratic pleasurable responses in aesthetic matters, anticipating and authorizing a sort of 20th-century reception theory concerning the aesthetic apprehension of art, in the line of the pragmatists.²⁷

This early move from ethics to aesthetics is the result of the application of the empiricist method, strictly based on the senses, to the domain of art and literature. The new aesthetics, focusing both on emotions and rationality, favours the specific feelings of 'embodied' people, and not of spiritual entities. The new sensory focus produced two results: besides inaugurating, little by little, the deconstruction of the so-called universal imagology of people – abstract and 'unembodied', as to hide their differences into a fictitious paragon – the second result was the progressive move towards the artistic representation of these peculiar and even unedifying characters, that were, idiosyncratically, who they were: unique individuals leading unique lives, permitting thus indirectly the birth of the new genre, the novel. This shift is the focus of Ian

Clarence DeWitt Thorpe, in his *Addison's Theory of the Imagination as 'Perceptive Response'*, «Papers of the Michigan Academy of Science, Arts and Letters», xxi, 1935, pp. 509-30, focuses exactly on this perceptive response, which we could also define as being emphatic and affect-oriented.

26 In his emphasis on bodily sensations, he takes his place with the examiners of hedonism: cf. Walter Pater's theory of the multiplied consciousness, and its critique in Oscar Wilde's *Dorian Gray*. See also Friedrich Nietzsche's Dionysian principle and, for the 18th century, also De Sade's transgressive focus on sexuality; for this last work, see also Susan Sontag, *The Pornographic Imagination*, «The Partisan Review», Spring 1967, pp. 181-212.

27 His attitude of reading the effects on the senses, places him, in the line of the pragmatist philosopher like C.S. Peirce, W. James, J. Dewey, R. Shusterman. For the analysis of reception-theory cf. also Hans-Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, tr. Timothy Bahti, Minneapolis, Minnesota UP, 1982.

Watt's canonical work on mimetic realism (1957) and of McKeon's²⁸ amplification of the panorama, seeing realism as one amidst other coexisting plural forms of the 18th century: idealism, empiricism and scepticism. These are trends that climax in the individual poetry of the poets and writers of the canonical, end-of-century Romantic Age: the ingenious, graphic artist and writer William Blake representing the early symbol and synthesis of all McKeon's 'novelistic' tendencies, transposed and applied to poetry, a sort of matrix of what was to follow and thus to be considered the *par excellence* proto-romantic. The Romantics can thus be seen as artists that ideally complete Addison's bodily perspectival focus on the world, that is, a world subjectively seen through «the Eye of the Beholder» (JA: vol. 3, 412, 61).

Indeed, it is to defend novelty and the Moderns, that Joseph Addison ingeniously devised a new understanding of aesthetics based on the application of Locke's senses-apparatus, able to authorize a bodily and therefore subjective understanding of the meaning of beauty and reality. He thus holds, pragmatically, like Locke and later Hume, that perception precedes reflection: «It is but opening the eye and the scene enters» (JA: 3, 411, 57); senses being the filter through which human beings apprehend the world and the means for the inscription in the *tabula rasa* of the mind, as Hume would later rename what Locke had defined «the white paper» or the blank slate of the unprejudiced mind of children that «receives any character» (JL: 88, Bk. 1, ch. 3, §22), because it is «void of all characters» (JL: 109, Bk. 2, ch. 1, § 2, 109), cancelling at a stroke innatistic knowledge.

For Francis Bacon, the senses were the building bricks of knowledge: only observation and experiment could be considered guarantees of truth. The consequence of this was his notorious and influential move of setting the scientific value of induction (material proofs) over deduction (rational syllogistic reasoning). Only facts, in contrast to deductive reasoning, were useful to predict hypotheses which had then to be confirmed by experiments as to be guaranteed in their scientific truth.²⁹ All empiricist philosophers focus their attention on the ideas that result from perception – the filter through which we apprehend reality – activated by looking, tasting, hear-

28 Michael McKeon, *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1987, pp. 1-3.

29 As Bacon says in *The New Organon* (Lisa Jardine, Michael Silverthorne eds., Cambridge, Cambridge UP, 2000 [1620]), which is the extant part of his uncompleted *Instauratio Magna* (1620).

ing, touching and smelling, rather than focusing on the final principle that would have activated or created the senses in the first place.

To summarise: why is it that all these philosophers deem it so important to debunk innatism? Because innatism was the hardest stronghold and core of the Design theory, and of the idea of the *Natura Naturata*, or created nature, that had been used, via the formula *Natura Codex Dei*, to justify creationism. This last result was – and, unfortunately, still is – used as the premise for the various declinations into a variety of religious beliefs that all claim their unique divine rightfulness and their own finalities at the same time. In Addison's times, this idea was also, most importantly, strictly linked with royal claims to be the 'anointed' by God, i.e. using God's authority to justify their 'human' powerful choices, pretending to be God's representatives on earth.³⁰ But innatism was also to be found in the theory of the 'natural genius' which reads ingeniousness as an inborn gift of the Gods, or as directly inspired by God, via his intermediary, or, in secular versions, via the divine Muses.³¹

As a result of Addison's theory, imagination was finally seen as a shared bodily faculty of the mind, and while it was one of the faculties of the mind, it was the one that provided the greatest possibilities for change and understanding. Via this new conception of the imagination humankind were finally being made accountable for their actions, and by extension for the world itself, as the poet Shelley would say in *Queen Mab*, speaking of the «*omnipotence of mind*».³² The imagination was no longer the innate gift of a superior Being, rather it was activated by the sensations that the senses provided to the mind. Nature itself was no longer a cyphered symbol that imposed a filter to its epistemological interpretation via the master premise of a creator, a superimposition on the objectivity of facts, but thus, circularly, upholding creationism. In the words of Meyer H. Abrams:

Some Neoclassic critics were also certain that the rules of art, though empirically derived, were ultimately validated by conforming to that objective structure

30 Cf. Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton UP, 1958.

31 For the genius theory see «The Spectator», vol.1, No. 160, for its relation to climate; *The Pleasures of the Imagination* (411-421 *passim*) and JA: 1, 59, 219-23; JA:1, 61, 228-231; JA: 1, 141, 213-16; JA: 2, 279, 104-109; JA: 4, 590, 119-23.

32 Cf. Percy Bisshe Shelley, *Poetry and Prose*, Donald.H. Reiman, Sharon B. Powers eds., New York, Norton, 1977, p. 63, my emphasis.

of norms whose existence guaranteed the rational order and harmony of the universe. In a strict sense, as John Dennis made explicit what was often implied, Nature «is nothing but that Rule and Order, and Harmony, which we find in the visible Creation»; so «Poetry, which is an imitation of Nature», must demonstrate the same properties.³³

Artistic works, using la *belle nature* (only), re-enforced the message of this being God's 'open book'. Addison, therefore, describes God as «the great sovereign of Nature» (JA: vol. 4, 531, 211), implying a deistic stance that nevertheless is not always convincing and sometimes even debunked. In this essay in «The Spectator», Addison summarises Locke almost *verbatim* and quotes him specifically on the idea of God:

If we consider the Idea which wise men, by the light of reason, have framed of the Divine Being, it amounts to this: That he has in him all the perfection of a spiritual nature; and since we have no notion of any kind of spiritual perfection but what we discover in our own souls, we join Infinity to each kind of these perfections, and what is a faculty in an human soul becomes an attribute in God. *We* exist in place and time, the Divine Being fills the immensity of space with his presence, and inhabits eternity. *We* are possessed of a little power and a little knowledge; the Divine Being is Almighty and Omniscient. In short, by adding Infinity to any kind of perfection we enjoy, and by joining all these different kinds of perfections in one Being, we form our idea of the great Sovereign of nature. (JA, 4, 531, 211)

and then he quotes Locke directly:

Though every one who thinks must have made this observation, I shall produce Mr. *Locke's* authority to the same purpose, out of his essay on human understanding. If we examine the *Idea* we have of the incomprehensible supreme Being, we shall find, that we come by it the same way; and that the complex ideas we have both of God and separate spirits, are *made up* of the simple ideas we receive from reflection: v. g. having from what we experiment in our selves, got the ideas of existence and duration, of knowledge and power, of pleasure and happiness, and of several other qualities and powers, which it is better to have,

33 Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, OUP, 1953, p. 17. See also Abrams' other book, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.

than to be without; when we would *frame* an idea the most suitable we can to the supreme Being, *we enlarge every one of these with our idea of infinity; and so putting them together, make our complex idea of God.* (*Ibid.*, my emphases)

He then concludes: «I have here only considered the Supreme Being by the Light of Reason and Philosophy. If we would see him in all the Wonders of his Mercy, we must have Recourse to Revelation» (JA, 4, 531, 212-13), this being a «theory which falls under every one's Consideration» (JA, 4, 531, 213).

Devotion and religious worship, he said, «must be the effect of a Tradition from some first Founder of Mankind, or that it is conformable to the Natural Light of Reason or that it proceeds from an Instinct implanted in the Soul it self» (JA: vol. 2, 201, 123), proposing thus all possible explanations for the creationist hypotheses: the religious, the rational, and the innatist.³⁴

In conclusion, concerning Addison's attitude towards religion, one must consider one of his final essays on this issue. Addison says:

there was never any System besides that of Christianity, which could effectually produce in the Mind of Man [...] Virtue. [...] Religion bears a more tender Regard to humane Nature [...] It prescribes to every miserable Man the Means of bettering his Condition; nay, it shews him, that the bearing of his Affliction as he ought to do will naturally end in the Removal of them: *It makes him easie here, because it can make him happy hereafter: Upon the whole, a contented Mind is the greatest Blessing a Man can enjoy in this world.* (JA: 4, 574, 69; my emphases)

Previously, nevertheless, he had undermined, without directly mentioning it, Leibniz's *Theodicy* (1710), another system providing a theological and teleological answer about life, telling us that:

whatever Evil befalls us is derived to us by a fatal Necessity, to which the Gods themselves are subject; [...] others very gravely tell the Man who is miserable, that it is necessary he should be so as to keep up the Harmony of the Universe, and the Scheme of Providence would be troubled and perverted were he otherwise. *These, and the like Consideration, rather silence than satisfie a Man.* They may show him that his Discontent is unreasonable, but are by no means

³⁴ Addison's thoughts on religion, besides those referred to in the quoted essay, are analysed in «The Spectator», essays Nos.: 213, 292, 356, 447, 459, 471, 483, 492, 574.

sufficient to relieve it. *They rather give Despair than Consolation*, (JA: 4, 574, 69; my emphases)

remarking, in my opinion, that humble contentedness is no viable option any more, pointing to the specific anti-authoritarian stances that all romantic poets will assume. Specifying that these are «Pleasures of the Mind», that are far from the those of the senses, like the contentedness and acquiescence religion asks of us, he remarks that these, like those of the Rosicrucian, which are being based on «the contracting of Desires» (JA: 4, 574, 66-67), are part of what

Men of Sense have at all times beheld with a great deal of Mirth this silly Game that is playing over their Heads, and by contracting their Desires, enjoy all the secret Satisfaction which others are always in quest of. The Truth is this ridiculous Chace [chase] after imaginary Pleasures cannot be sufficiently exposed, as it is the Source of those Evils [religions?] which generally undo a Nation (JA: vol. 4, 574, 67, my brackets)

where the inversion of the previous «bodily» – because based on the senses – «Pleasures of the Imagination» should be noted.

To summarise: in Essay No. 4, 590, 4, he says that the Supreme Being

is indeed a Thought too big for the Mind of Man, and rather to be entertained in the Secrecy of Devotion, and in the Silence of the Soul, than to be expressed by Words. *The Supreme Being has not given us Powers or Faculties sufficient to extol and magnifie such unutterable Goodness*. It is however some Comfort to us, that we shall be always doing what we shall never be able to do, and that a Work which cannot be finished, will however be the Work of an Eternity. (JA 4, 590, 123, my emphasis)

Let us now come then to *The Pleasures of the Imagination*, which, being related to the senses, produce immediate pleasures, and not future ones, and allow us to make inferences «dictated to us by the Light of Reason» (JA 4, 590, 121).

5. The Pleasures of the Imagination

Essay No. 411 focuses on the senses, mainly on sight. Imagination and fancy activate primary pleasures originating from the sense of sight, and secondary pleasures by recalling objects in our mind. The imagination is seen a faculty as powerful, and as «transporting» as reason, and Addison recommends its use for good health. This pleasure is then distinguished from merely sensual, hedonistic pleasures.

Essay No. 412 defines the three sources that please the imagination: «novelty or uncommonness, greatness, and beauty», linking them to nature and its grandeur, made of a «rude kind of magnificence» and its «wide and undetermined prospect». Burke used these descriptions later for his definition of the natural sublime,³⁵ but they had also been used earlier in the deists' view of nature, as, for example, in Thomas Burnet's *Sacred Theory of the Earth* (Latin 1681; English 1684).³⁶ Horror is introduced, for the first time, as a tolerable feeling, if delight ultimately prevails. Beauty is a concept Addison relates to the various species (animal and human); it is evoked by «a just mixture and concurrence» of «gaiety or variety of colours [...] symmetry and proportion». To sight, he adds the other senses. A most important notation implicit here is Addison's focus on the nurture element connected with beauty, neglecting its Platonic and Neoplatonic innatism. He says: «There is not perhaps *any real beauty or deformity more in one piece of matter than another*, because we might have been so made, that whatsoever *now* appears loathsome to us, might have shown itself agreeable», implying that such judgement is only a matter of custom, education and «polite taste», i.e. it is a historical and *cultural issue, as Francis Grose would, soon after, recognize becoming the first aesthetic regionalist.³⁷

Essay No. 413 speaks of the final and efficient causes of beauty that I have commented on, prefaced by Ovid's motto: *Causa latet, vis est notis-*

35 Cf. the recent relevant study on the early historical interpretation of the sublime by James I. Porter, *The Sublime in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.

36 Thomas Burnet, *Telluris Theoria Sacra, The Sacred Theory of the Earth*, London, R. Norton for Walter Kettilby, Saint Paul's Churchyard, 1690 [1681 and 1684].

37 Cf. the chapter on Francis Grose, as the first «aesthetic regionalist», in Bezrucka 2017: 147-171.

sima. Addison asks that we restrain ourselves from «reflect[ing] on [...] the necessary and efficient causes [the Agent that produces effects]» of the pleasures connected to what is «Great, New, and Beautiful», rather than expanding on the «Final Cause» [for Aristotle the finality or goal of the causes] of its effects. The hypothetical final causes «lie more bare [...] tho' they are not altogether so satisfactory » in that they only seem to provide us with the «Occasion of admiring the Goodness and Wisdom of the first Contriver» who «has so formed the Soul of Man, that nothing but himself can be its last, adequate, and proper Happiness». However, Addison offers this last explanation as a hypothesis and not as a certainty: «supernumerary ornaments to the universe», he says, have been added for us to «discover *imaginary* glories in the heavens and earth» (my emphasis); glories that subject us «in a pleasing *delusion*», able to produce – only delusional – «ideas in the mind», like those of colours, which Newton explained scientifically and Locke «explained at large» (JA: 3, 413, 64-65, my emphases).

Essay No. 414 compares the «strokes of Nature» to the «Touches and Embellishments» of art since the latter is always inferior to the former. Works of nature are, nevertheless, the more pleasing as they resemble those of art, either originals or copies, that present: «Design in what we call the Works of Chance». Chance is a word, I must underline, that a deist would not have used in this context, and art is most pleasing if it resembles the beauty of nature. For the first time, Addison mentions the climate element of clouds, a northern topic which was to become a standard subject for Gainsborough in the 18th century and later in Constable's studies and paintings up to the 19th century. In this essay, he also speaks about the English garden, expressing an opinion that later critics contested by overturning his argument completely:

Our *English Gardens* are not so entertaining to the Fancy as those in France and Italy, where we see a large Extent of Ground covered over with an agreeable Mixture of Garden and Forest, much more charming than the Neatness and Elegancy which we meet with in those of our Country. [...] Our *British Gardeners* [...] instead of humouring Nature, love to deviate from it as much as possible. Our Trees rise in Cones, Globes, and Pyramids. We see the Marks of Scissars upon every Plant and Bush [...] trimmed into a Mathematical Figure. (JA: 3, 414, 68, my emphases)

This view was contested by Pope in his poem *Windsor Forest* (1713), where he refers to «order in variety» (v. 15). In Essay No. 477 (JA: 4, 477,

14-17), Addison, through the ploy of an admirer's letter, comments on his own garden, stating his preference for «a natural Wilderness», with «compositions [...] after the Pindarick Manner», that respects «the beautiful Wildness of Nature without affecting the nicer Elegancies of Art» (JA: 4, 16). This matches exactly the general praise that the English 'picturesque' garden obtained soon after. A consequence of this neglect of Southern aesthetics, produced, we have to remember, the domestic, internal tourism, in search of the Picturesque, as exemplified in the writings of Reverend Gilpin (Bezrucka 2017: 105-117).

Essay No. 415 examines architecture, the art «which has a more immediate Tendency, than any other, to produce [...] primary Pleasures³⁸ of the Imagination». Its «Greatness» is, indeed, related to the «Bulk and Body [...] or to the Manner in which it is built». Regarding bulk and body, for Addison, the Ancients, amongst whom he mentions the Egyptians and the Chinese, are «infinitely superior to the Moderns». He then comments on geographical and climate issues reverting to standard cultural readings speaking of the advantage that warm climates have in presenting «small Interruptions of Frost and Winters, which make the Northern Workmen lye half of the Year idle». Having studied Freart's *Parallel of the Ancient and the Modern in Architecture* and being initially a classicist, Addison admires the magnificence of the structures of the Ancients, which «open the Mind to vast Conceptions [...] because everything that is Majestic imprints [...] Awfulness and Reverence», which «strike[s] in with the Natural Greatness of the Soul». The greatness of manner, what we today would call style, is, he says, even more powerful. Whenever present, even if in a small building, style wins. To confirm his thesis, he compares the smallness of the Pantheon to a bigger but meaner «Gothick Cathedral», thus paying homage to the first, contrary to his later ideals. He quotes Freart's opinion that «ornaments divide and scatter [...] Sight», producing «Confusion». He then presents his ideas about the different control sight has on convex (lesser) or concave (greater) forms: in a concave form, like the inside of a dome, sight has central dominion over the whole circumference, and arches, Addison says, are beloved for this reason. From the outside, sight

38 Primary Pleasures are for Addison the pleasing effects objects produce *in praesentia*, Secondary Pleasures of the Imagination are produced via recalling them in the mind, *in absentia*, as in beloved memories, that we can reproduce from previous sensory effects, or by 'creatively' envisaging pleasing visions of real or imaginary events and objects.

can surround a dome but cannot dominate it with «one uniform idea»; the same happens with a «square pillar [...] and in a square concave». Hogarth later takes this up in his *Analysis of Beauty* (1753), and all this was instrumental in the development of his aesthetics of the «Line of Beauty», which comprises the antithetical union of the two visions representing variety and its implied ethics (cf. Bezrucka: 2017, 125-134).

Essay No. 416 deals with the secondary pleasures of the imagination that the mind either activates of its own, or are prompted by external visions or representations through the capacity of the imagination to see analogies and resemblances, and its power to «enlarge, compound, and vary them at her own Pleasure». Addison speaks then of wit, and comments on ideas produced by words and their power, addressing also «Painting and Statuary». Words, he says, can produce more lively ideas than those activated by sight, an understandable observation reminding us of the readers' response capacity. Differences in the constructions of the imagination come from the different quality of perfection of each person's imagination, or from the different – culturally-shaped – meanings they affix to words: an interesting anticipation of Ferdinand De Saussure's semiotic theory.

Essay No. 417 deals with the circumstances that may lead the imagination to a whole variety of images. This provides Addison with the opportunity to engage with Descartes regarding the structural and systemic processes of the mind. These last work through traces activated in the mind by the «animal spirits», what we today call nerve reactions. Addison underlines that the imagination can and should be «formed» through exercise and cultivation, so to «enlarge» it – a process everybody can undertake, as demonstrated by the man of taste, who, by his acquisition of standards, is one of the ideal exemplars of the age. He then praises the writers of the past through a garden metaphor: Homer's *Iliad* activates the imagination with what is «Great», connecting it with those 'cold' qualities that Burke would categorise as sublime: «it is like travelling through a Country uninhabited, where the Fancy is entertained with a thousand Savage Prospects of vast Desarts, wide uncultivated Marshes, huge Forests, misshapen Rocks and Precipices». Feelings of beauty, on the contrary, are stirred by Virgil's *Aenid*, which Addison describes as a «Beautiful» and «well ordered Garden». Ovid's *Metamorphoses*, for their part, evokes the «Strange», «enchanted Ground, and [...] Scenes of Magick» As Addison says: «In a word, Homer fills his Readers with Sublime Ideas» of heroes and gods and «God-like and Terrible» persons; Virgil admits beautiful persons and he-

roes; Ovid «describes a Miracle in every Story [...] and some new Creature at the end of it [...] something we never saw before, and shews Monster after Monster» (No. 417).

Having set the holy trinity of the Southern aesthetics, he is now ready to conclude his argument by inserting Milton. He defines the poet as «a perfect Master in all these Arts». His *Paradise Lost* is so «Divine a Poem, in English [...] a stately Palace built of Brick, where one may see Architecture in as great a Perfection as in one of Marble, tho' the Materials are of a coarser Nature». He then enumerates «the Battle of the Angels» and the «Creation of the world, the several Metamorphoses of the Fallen Angel and the surprising Adventures their Leader meets with in his Search after Paradise», locating them in the artful but unreal realm of the «Strange».

In **Essay No. 418**, Addison addresses the Secondary Views of the Imagination, which he widens to comprise – within the territory of the great, beautiful and strange – what is «Disagreeable» but «please[s] us», this being a «new Principle of Pleasure» that covers what Burke later categorised within the territory of the Sublime. These are, for Addison, smaller instances of a new territory that «may be properly called the Pleasure of Understanding», that please through an action of the mind – the mind compares the ideas that arise from words, or ideas created by the mind, with the real objects evoked by words, for example, the description of a dungeon. Descriptions of this kind comprise «what is Little, Common, or Deformed». An instance of this is Milton's Hell – even though most people would prefer Milton's Paradise, both are equally perfect in their description. These raise «a secret Ferment in the Reader», which works «with Violence, upon his Passions» (No. 418) tolerable in that they are only described and not witnessed. Thus, as Addison says, they become «more Universal, and in several ways qualified to entertain us» due to our detachment. This is what Burke wrote in 1757: «When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience».³⁹

This «rational» distance is exactly what Kant would later interpret as the salvific upper hand of reason, which checks and directs what otherwise would be an authorisation for uncontrollable individualistic and sub-

39 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, London, Dodsley, 1767 [1757], Part I, sect. VII, p. 60.

jective openings that Kant does not want to approve. Nevertheless, the prominence Addison gave to the senses and the influence these exercised in Burke's treatise, as was to be expected, led, in its most extreme version, to an aesthetics of ugliness, such as the one produced only much later, in the 19th century, by Karl Rosenkrantz,⁴⁰ which would have constituted an inadmissible result for the creator of the categorical imperative. Kant, indeed, takes great pains to rationalize and check this kind of possibility in his deontological system of ethics (*Kritik der praktischen Vernunft*, 1785).

Addison had already defined the two leading passions that could become universal: «Terror and Pity», and asked himself «how comes it to pass, that we should take delight in being terrified or dejected by a Description, when we find so much Uneasiness in the Fear or Grief which we receive from any other occasion?». Let us read Addison's answer:

If we consider [...] the Nature of this Pleasure, we shall find that it does not arise so properly from the Description of what is Terrible, as from the Reflection we make of ourselves at the time of reading it. When we look on such hideous Objects, we are not a little pleased to think we are in no Danger of them. We consider that the more frightful Appearance they make, the greater is the Pleasure we receive from the Sense of our own Safety. In short, we look upon the Terror of a Description, with the same Curiosity and Satisfaction that we survey a dead Monster. (JA: 3, 418, p. 82)

In short, we look from the perspective of the triumph of rationality over the unknown, as Kant, who knew Addison's work, in translation since 1745, was to repeat nearly in the same terms in 1798.

The whole gamut of emotions inhabiting this spectrum is represented and literally depicted in the Gothic novel. They are also found, partly, in the a-religious Graveyard Poetry, which developed these issues though mainly to disparage, from an enlightened English standpoint, those places of Europe (epitomised by Italy and France) where people could still believe in spirits and acquiesce to the fears of damnation that permitted religions (and Catholic kings) to control them in an authoritari-

40 Karl Rosenkrantz, *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig, Reclam, 1990 [1853]. Nevertheless, it is not only the influence of Addison which is of relevance here but also the disharmony and intricacy of Gilpin's 'picturesque' thoughts which converge towards the acceptance of non-normative, but pleasing, forms of beauty or ugliness as happens in Burke (1757).

an way. In a way, if Gothic Graveyard Poetry rationalizes fears by seeing cemeteries as mere places where the dead lie, the scientific Gothic novel ridicules those same fears and superstitions, downplaying them as rather silly irrational beliefs.

A detour is needed here, in that it is exactly in the opposition between Catholic and Protestant countries that the dichotomy of North vs. South is identified, as defined by one of the most important intellectuals of Romanticism, Madame de Staël.⁴¹ She contrasts Italy and France, the lands of authority, mainly, with the Northern countries where Protestantism reigns: England, Germany and Holland (partly), where emphasis is laid on individualism and, as we know, the dichotomy invested also aesthetics. In more recent time Bertrand Russell referred to this same interpretation in *A History of Western Philosophy*.⁴² He writes: «The conflict between Church and State was not only a conflict between clergy and laity; it was also a renewal of the conflict between the Mediterranean world and the northern barbarians» (BR: 33). Accordingly, Russell reads the history of European thought as dominated and moulded by the Reformation: «The Reformation was a complex many-sided movement, and owed its success to a variety of causes. In the main, it was a revolt of the northern nations against the renewed dominion of Rome. Religion was the force that had subdued the North» (BR: 33), which is also the point of my reading of Shakespeare's use of the autochthonous, mainly Celtic, irreverent, magical creatures that first of all have a limited power, and secondly defy all types of authority in *A Midsummer Night's Dream*, *Romeo and Juliet*, and in *The Tempest*. These works I consider as literary works that exemplify via an antireligious fairylike way of writing, that also Addison praises, as the first works that pose attention to elements that I would rubric under the 'Invention of the North' perspective and its new aesthetics.⁴³ Addison says: «the Genius of our Country is fitter for this sort of Poetry. For the English are naturally Fanciful, and very often disposed by that Gloominess and wild Melancholy of Temper, which is so frequent in our Nation, to many wild Notions and Visions, to which others are not so liable» (JA: 4, 419,

41 On Madame de Staël, see Bezrucka 2017: 87-92.

42 Bertrand Russell, *A History of Western Philosophy*, New York, Simon & Schuster, 1972 [1945], hereafter referred to in the text as BR and page number of the Apple Book digital edition.

43 See Bezrucka 2017: 225 ff., 54-80 and 94-96 for Shakespeare, and *passim*, where I have developed this hypothesis along the lines of English literature and its aesthetics.

86), «wild Notions» the Gothic novel was to poke fun at, notions which, in a different way, also the invented fake-works by James Macpherson, in his *Poems by Ossian*, testify to. Seen from this perspective the Gothic novel is a mock-heroic genre set against all kinds of supernatural beliefs, a distinguished result of the Enlightenment, which declares its war against all religions that proclaim obedience or reference to a higher authority beyond that of one's personal beliefs.

In this sense, Addison's aesthetics anticipates the stance of Romanticism in defending the imagination, free will and the freedom of the new Prometheuses able to envisage by themselves new utopian worlds, as in Blake's *Milton* (1804-1811) or in his *Jerusalem* (1820-1827). Walter Pater, a late romantic himself, absorbed all this and transposed it in his book *The Renaissance*, in his *dictum* that «Beauty is relative».⁴⁴ In this form it reached Pater's pupil Oscar Wilde, who stated again the complete relativity art had reached being simply the response of the unique appreciator, a response that Addison had called «taste», and that Wilde rewrites in his maxim that «It is the spectator, and not life, that art really mirrors».⁴⁵ Not by chance Wilde makes the first chapter of *The Picture of Dorian Gray* a catalogue of the reception of the five senses put into action: sight, hearing, touch, taste and smell are all there and evidenced. But let's conclude this aside here.

On the other hand, the most anti-pragmatic counter-ideology to Joseph Addison's theory, can be found in Mark Akenside's only spiritual reading of the imagination, on which a work on which I have commented elsewhere.⁴⁶ «Representations», as Addison says, can either «teach us to set a just Value upon our Condition and make us prize our good Fortune, which exempts us from the like Calamities» or «to humour the Imagination in its own Notions, by mending and perfecting Nature where he [the artist] describes a Reality, and by adding greater Beauties than are put together in Nature, where he describes a Fiction. [...] In a Word, he [the artist] has the modelling of Nature in his own hands» (JA: 3, 418, 83), something which Mary Wollstonecraft Shelley put into practice in her *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818).

Indeed, Romanticism, like *The Pleasures of the Imagination*, assembling and collecting together the most varied stances and viewpoints, features, in contrast to the *coteries* of Germany, no shared beliefs, apart from the

44 Walter Pater, *The Renaissance*, Oxford, OUP, 1986 [1873], XXIX.

45 Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Harmondsworth, Penguin, 1985 [1891], p. 22.

46 Cf. Yvonne Bezrucka, [Genio e immaginazione](#), cit., pp. 88-109.

mentioned attack in the *Preface* to the *Lyrical Ballads*, nor a single philosophical stance, a fact that confirms Addison's transversal declaration of independence from tradition, asserting only the liberty and the opportunity for everyone to become the sole proprietor, stakeholder, and thus artist and moulder of their own life, testifying to the taking back of the accountability of individual choice and 'free will'.

Essay No. 419, which deals with the «fairy way of writing» and promotes the use of the Celtic magic creatures common to all the Celtic regions of the island, is discussed on its own in Bezrucka: 2017 (54-62), a reading of the topic to which I refer my reader. According to my studies, this is a cornerstone of the «Invention of Northern Aesthetics» which will be played in contrast to the prevailing Southern, classical elements. Addison's essay in proposing a recovery of these autochthonous Celtic elements, spread as they are among the Island's four nations' cultural heritage, proposes what will become a strong unifying Northern element.⁴⁷

Essay No. 420 deals with those writers who observe «Objects of a real Existence»: «Historians, natural Philosophers, Travelers, Geographers, and, in a Word, all who describe visible Objects». Of the historian, Addison anticipates our topical historiographic self-consciousness and conundrum when he says that they «shew more the Art than the Veracity of the Historian», something which the romantic Walter Scott will try to challenge with his new genre, the historical novel: *Waverley; or 'Tis Sixty Years Since* (1814). Addison also anticipates a contemporary understanding of science, saying that nobody enlarges the imagination more than the authors of the new philosophy – science – who show us worlds hanging one above another, and the possibility of different species of living creatures, and in «discover[ing] in the smallest particle of this little World a new inexhausted Fund of Matter, capable of being spun out into another Universe», exactly what quantum physics claims today. He then posits the possibility that beings of a higher nature exist and that the

47 By this expression we refer to those studies that see the United Kingdom as the union of internally divided regions: England, Ireland, Scotland, and Wales, which nevertheless present the possibility of being united via their Celtic cultural heritage: see Hugh Kearney, *The British Isles: A History of Four Nations*, Cambridge, Cambridge UP, 2006 [1989], pp. 13-27; Naomi Lloyd-Jones, Margaret Scull (eds.), *Four Nations Approaches to Modern 'British' History: A (Dis)United Kingdom?*, London, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 135-60; Frank Welsh, *The Four Nations*, New Haven, Yale UP, 2011; Linda Colley, *Britons. Forging the Nation*, London, Pimlico 2003 [1992].

soul of man will be infinitely more perfect in the future when imagination will keep pace with understanding by creatively envisaging «in it self distinct Ideas of all the different Modes and Quantities of Space», i.e. imaginary worlds, that remind us of the leaps of creativity that make science progress, as Einstein and Heisenberg demonstrated, in jumps rather than through the accumulation of information.⁴⁸

Essay No. 421, the last of Addison's series, enlarges *The Pleasures of the Imagination* to address linguistics, with a consciousness that anticipates the framings of language that we study today, arts that the «Polite Masters of Morality, Criticism and other Speculations abstracted from Matter», whose use of figurative speech, like similitudes, metaphors, allegories and allusions, that may affect the imagination, defines what we would call style, eristics, and rhetoric. The concluding part of the essay, not by chance, marks the fact that what has been studied in the collection is also manipulative eristics «the Influence that one Man has over the Fancy of another [...] to transport the Imagination with beautiful or glorious Visions [...] or haunt it with such ghastly Spectres and Apparitions [that can] ravish or torture the Soul [...] to make the whole Heaven or Hell of any finite Being»; a mastery, that is, like the manipulation of fears or beliefs, often used to control humankind and, often, only for the controllers' personal ends. This is an anticipation of the consciousness of the artificiality and limits of speech acts and language, that often impede and obstruct the working of the imagination altogether.

6. The Romantic reception of Addison: an Instance

We can insert at this point an instance of the Romantic reception of Addison's aesthetics. I refer to Thomas Love Peacock's essay on *The Four Ages of Poetry* which he saw as the evolution from an age of iron, into an age of gold, into an age of silver, and, finally, into a brass age.⁴⁹ Remarkable is the fact that the development of the passages challenges the reader both with a positive and a sort of retrograde evolutionary development. Specifically, from the initial iron age, characterized by primitive concerns

48 Cf. Thomas Kuhn, *The Structures of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago UP, 1962.

49 Thomas Love Peacock, *The Four Ages of Poetry*, in Henry Cole (ed.), *The Works of Thomas Love Peacock*, 3 vols., London, Bentley and Son, 1855 [1820], vol. 3, pp. 324-37, hereafter as TLP and page no.

of the bards and their folk ballads, we pass, abruptly, into a golden age of the masters of poetry like Dante and Milton, to develop into the silver, imitative, phase of the poetry of Pope and Dryden. Finally, we pass to a brass age which, as I have myself pointed out, is characterized by the individualism of the romantic poets, which Peacock considers negative. In particular, this brass age is characterized by a recovery of the ballads of the Scottish border and its past (Scott), by a Byronic exile to Greece and its pirates, by Wordsworth's attention for the cultural heritage of the countryside and its past, and, on its own, as a sort of outsider, Coleridge's dive into German metaphysics. In his words:

While the historian and the philosopher are advancing in, and accelerating, the progress of knowledge, the poet is wallowing in the rubbish of departed ignorance, and raking up the ashes of dead savages to find gewgaws and rattles for the grown babies of the age. Mr. Scott digs up the poachers and cattle-stealers of the ancient border. Lord Byron croizes for thieves and pirates on the shores of the Morea and among the Greek Islands. Mr. Southey wades through ponderous volumes of travels and old chronicles, from which he carefully selects all that is false, useless, and absurd, as being essentially poetical; and when he has a commonplace book full of monstrosities, strings them into an epic. Mr. Wordsworth picks up village legends from old women and sextons; and Mr. Coleridge, to the valuable information acquired from similar sources, superadds the dreams of crazy theologians and the mysticisms of German metaphysics, and favours the world with visions in verse, in which the quadruple elements of sexton, old woman, Jeremy Taylor, and Emanuel Kant are harmonized into a delicious poetical compound.

To this attack Shelley responded with his *A Defence of Poetry or Remarks Suggested by an Essay entitled 'The Four Ages of Poetry'*.⁵⁰ In this essay he distinguishes between imagination and reason in the very first lines of his essay, considering that the imagination has a «light» of its own that holistically summarizes perceptions, in contrast to reason which, on the contrary, subdivides it (SDP: 480). The poet finds the good between «existence and perception; and secondly between perception and expression» (SDP: 482), language is thus «produced by the Imagination and

50 Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, in Id., *Poetry and Prose*, cit., p. 478-508, in the text as SDP and page no.

has relation with thoughts alone» (SDP: 483). Supreme poets (as Dante, Homer, and Milton) are thus «philosophers of the very loftiest powers» (SDP: 485). Interestingly enough we find in this essay a description of Shelley's most important concept of the «negative capability» that he explicitly connects with the imagination:

The great secret of morals is Love: or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. [...] he [the poet] must put himself in the place of another; the pains and pleasures of species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination. (SDP: 487)

Poets can change the world, testified by the fact that: «the Christian and the chivalric systems of manner and religion [...] created forms of opinion and actions never before conceived» (SDP: 495), and «the obscurantism of the Christian and the Celtic nations» did not produce ignorance which, rather, «sprung from the extinction of the poetical principle» (SDP: 496). Poets, in Shelley's vision, were diminished in their role once Utility set in, when reason was deemed more useful than the imagination. Economists and mechanists only «abridge» (SDP: 501) producing «inequality» (SDP: 503), poetry produces «the beautiful and the good [...]. Poetry is indeed something Divine [...] from within [...] an inspiration [...] the interpenetration of a diviner nature through our own» (SDP: 503-04). Poetry, and by extension, the imagination «transmutes all that it touches» laying «bare the naked and sleeping beauty of the world», beating «mere impressions» (SDP: 505). Poetry, nevertheless, differs from logic which as a consequence makes of «Poets [...] the unacknowledged Legislators of the World» (SDP: 508). If poetry expresses a diviner nature this is produced by an all secular imagination, like that of the female magic creature, Queen Mab, which gives him the opportunity to express his atheism, which costed him the «rustication» from Oxford (1811), the worst instance of indirect censorship that the English academia could, and still can, resort to.

7. Coleridge's Plundering of Addison

The attention that Addison devoted to the faculty of the imagination is of major importance not only for the writers and poets of the 18th century but also for later generations, and specifically, as we have anticipated,

the Romantic poet Samuel Taylor Coleridge, who capitalises on the early but unequivocal affirmations of Addison, without mentioning him, mainly «desynonymis[ing]», as he says, fancy and imagination.⁵¹

Coleridge reworks, in his *Biographia Literaria*, Addison's idea of the primary and secondary imagination, i.e. imagination activated by the sight of beautiful scenes and art, and the autonomous creative capacity of the imagination. He qualifies Addison's «fancy» as a primary associative theory, as the philosopher David Hartley had affirmed in his *Observations on Man* (1749), who is mentioned in the *Biographia* 23 times, and restricts the properly creative theory that he calls «esemplastic» or «plastic» to the synthetic capacity of the secondary imagination to create inexistent forms, beings and fanciful unreal things:

Esemplastic. The word is not in Johnson, nor have I met with it elsewhere. [...] I constructed it myself from the Greek words [...] i.e. to shape into one, because, having to convey a new sense, I thought that a new term would both aid the recollection of my meaning, and prevent its being confounded with the usual import of the word *imagination*. (STC: X, 91)

The Primary Imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite of the eternal act of creation of the infinite I AM. The Secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. [...] Fancy [...] has no other counters to play with but fixities and definites. The fancy is indeed no other than a mode or memory emancipated from the order of time and space, and modified by that empirical phenomenon of the will which we express by the word choice. (STC: XIII, 167)

Addison's words were as follows:

[W]e have the Power of retaining, altering, and compounding those Images, which we have once received, into all the Varieties of Picture and Vision that are most agreeable to the Imagination [...]. There are few words in the English language which are employed in a more loose and uncircumscribed sense than those of the *Fancy* and the *Imagination*. I therefore thought it necessary to

51 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Dent, 1956 [1817], ch. IV, p. 50, hereafter referred in the text with STC: ch. and p. no.

fix and determine the Notion of these two Words [...] by the Pleasures of the Imagination, I mean only such Pleasures as arise originally from Sight, and that I divide these Pleasures into two Kinds: my Design being first of all to discourse of those Primary Pleasures of the Imagination, which entirely proceed from such objects as are before our eyes; and in the next place to speak of those Secondary Pleasures of the Imagination which flow from the Ideas of Visible Objects, when the Objects are not actually before the Eye, but are called up into our Memories, or formed into agreeable visions of Things that are either Absent or Fictitious. (JA: 3, 41, 57)

In chapter XII of the *Biographia Literaria* (STC: XII, 160), Coleridge distinguishes and elevates this faculty of the mind as the highest ability possible: «imagination, or shaping or modifying power; [...] fancy, or the aggregative and associative power», taking a stance against Wordsworth, who thought the distinction «too general». Coleridge further specifies that «the aggregative and the associative, I continue to deny that it belongs at all to the imagination» (*Ibid.*). Thus, as demonstrated by the latter part of the sentence, he directly recovers the definition of Fancy from the 18th-century theory of Addison, who is never mentioned in the *Biographia*, which was elaborated later, in 1749, in David Hartley's associationist theory,⁵² a distinction set more precisely in Addison's quoted distinction between the primary and secondary imagination and fancy (STC: XIII, 167).

Addison's essays affirmed thus everybody's right to imagine things creatively, not a guaranteed option in the 18th century if people did not see themselves as among those gifted by the Gods. But this had another consequence: it signified that art no longer had to be confined within the frame of reference set by the Ancients and their imitative models and prosodic cages. Accordingly, new and original topics, as well as matters, designs, forms, and most importantly sensations and feelings, were all allowed to find a place in art and could be reworked into and considered as works of art. In this sense, it is not by chance that the battle for invention, creativity and, as derivatives, for autochthonousness and originality, like the Northern aesthetic model, was fought in reviving, during the 18th century, the *Querelle des Anciens et des Modernes*, which had occu-

52 For David Hartley (see *Observations on Man, his Frame, his Duty and his Expectations*, 2 vols., London, S. Richardson, 1749), complex thoughts are elementary sequences of sense impressions, derived from a cause-effect process.

pied the Académie Française during the 1690s, with Boileau as the foremost champion of 'des Ancients'. In England, champions of the Moderns were the editors Richard Bentley and the critic William Watton, followed in the 18th century by Addison and Edward Young, who opposed, amongst others, Jonathan Swift's defence of the Ancients in his work *The Battle of the Books* (1704), not considering Swift's magnificent imaginative capacity, demonstrated in his masterpiece, *Gulliver's Travels* (1726).

Many of the champions of the Ancients believed that human nature was innate and universal in its standards, and thus unchangeable, asserting that its knowledge was inborn but then forgotten⁵³ rather than the result of an ongoing experiential, historical learning process, as Locke maintained. Consequently, they promoted the imitation of the Ancients as the best model, a principle to be pursued through the study of the great works of the literature of the past that, in turn, were followed as the best examples for the creation of new ones. Homer was their most outstanding representative model. This static belief had severely limited creativity and not all artists complied with the dicta that prescribed simply the imitation of canonical forms. Artists felt they had something of their own to say, something that was underived from precedents.

The same point is being made by Addison in Essay No. 61, where he says that «the seeds of punning are in the minds of all men [...] and [...] will be very apt to shoot up in the greatest Genius that is not broken and cultivated by the Rules of Art» (JA: vol.1, 61, 228), and when he affirms that the «first Race of Authors [...] excel greater Writers in Greatness of Genius» (JA: 1, 61, 229), implying that by not having to follow prescribed rules they do not fall in imitative patterns. Addison calls them «the Masters of great Learning, but no Genius» (JA: 1, 59, 220). The imagination was a faculty of the mind that all people, in minor or major quantity, possessed, Natural geniuses are thus those who work by «mere Strength of natural Parts and without any Assistance of Art or Learning» and «were never disciplined and [thus] broken by the Rules of Art» (JA: 1, 160, 283).

In «The Spectator» (No. 62), speaking of Locke, Addison defines the abilities of the imagination by separating them clearly from reason: «*Wit* lying most in the Assemblage of Ideas, and putting those together with Quickness and Variety, thereby to make up pleasant Pictures and agreeable Visions in the Fancy. *Judgement*, on the contrary, lies quite on the other

53 So for David Hartley, *op. cit.*

Side. In separating carefully one from another, Ideas wherein can be found the least Difference, thereby to avoid being misled by Similitude, and by Affinity to take one thing for another» (JA: 1, 62, 231, my emphases).

Democratically, like William Duff,⁵⁴ Addison sees imagination as a common-to-all faculty, present in each human being and there to be mined and used as a treasure that must be activated to be rendered productive in its creative function, i.e. to 'esemplastically' change the world: a faculty able to proactively imagine new utopian solutions and changes. If, as Paul Hunter says, the Reformation created a new reader, meant to self-interpret the quintessential text, the Bible,⁵⁵ Addison's concept of the imagination, we can clearly state, created the utopian revolutionary, as Blake was later to testify with the creation of his own imaginative world system.

The new emphasis placed on the imagination was to shift the key for the interpretation of the world, and of one's place in it, from an outside creationist authority: «the great Sovereign of Nature» (JA: 4, 531, 211), – God and those who thought to be his representatives on earth, the king and the clergy – to the internal authority of each person's imagination and capacity of change.

This subversive reading of the imagination corresponds exactly to what the empiricists asserted. All of them believe that genius and ingeniousness are the results of an imagination improved through exercise, like reason, to produce for John Locke «complex ideas of mixed modes [...] [b]y invention, or voluntary putting together of several simple ideas in our own minds» (JL: 265, Bk. 2, ch. XXII, § 9). So, too, it is for Addison, who elaborated Locke's concepts.

The finality to which sensations may lead could well be a theological reading of the world but as Addison explains, this teleology cannot be considered the motor of the universe as, for example, Lord Shaftesbury believed. The same points were repeated and enforced by David Hume in his *A Treatise of Human Nature*, written in 1739 after Addison had written his *Pleasures*, where he affirms:

54 William Duff, *Essay on Original Genius*, London, Routledge/Thoemmes, 1994 [1767], turns the concept of ingeniousness into that of invention, giving prominence to the imagination and its ability to create and invent new original forms and thoughts. Cf. Bezrucka: 2002, pp. 25-54.

55 J. Paul Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of the Eighteenth-Century English Fiction*, London, Norton, 1990.

For 'tis remarkable, that the present question concerning the precedency of our impressions or ideas, is the same with what has made so much noise in other terms, when it has been disputed whether there be any innate ideas, or whether all ideas be derived from sensation and reflexion. We may observe, that to prove the ideas of extension and colour not to be innate, philosophers do nothing but shew, that they are conveyed by our senses. To prove the ideas of passion and desire not to be innate, they observe that we have a preceding experience of these emotions in ourselves. Now if we carefully examine these arguments, we shall find that they prove nothing but that ideas are preceded by other more lively perceptions, from which they are derived, and which they represent.⁵⁶

Also remarkable is the subtitle of Hume's *Treatise: Being an Attempt to introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, a specification that clarifies his addressees, the Deists and Neoplatonists.⁵⁷

It is by positing the imagination as a faculty present in all human beings, even though in different quantities, that Addison undermines the theory of genius and ingeniousness as being an innate, or inborn gift of the gods and therefore present only in some chosen people.

The new concept of imagination, seen as a faculty that all human beings possess and could improve through exercising it, represented a foray towards egalitarianism and democracy, unlike the conception of the visiting *daimon* – the intermediary between God and humankind – in Plato's *Timaeus*.

Without the dismantling of the theory of ingeniousness seen as a gift of God, no Romantic revolution would have occurred. The transformation of a gift bestowed on an élite by the gods into a faculty shared by everyone and that one only needed to exert to become a genius oneself is indeed the foremost revolutionary move of the 18th century. It is comparable to the re-enactment of Prometheus's myth that Shelley, not by chance, rewrote in his *Prometheus Unbound* (1820) and which, in turn, revived the *non serviam* formula of Milton's Satan: «Better to reign in Hell than to serve in Heaven»⁵⁸ that represented the same possibility of freedom from the hier-

56 David Hume, *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, L.A. Selby-Bigge ed., Oxford, Clarendon, 1965 [1739] p. 7, hereafter mentioned in the text as DH: and p. no.

57 On Neoplatonism see [Bezručka 2017](#), 1st chapter.

58 John Milton, *Paradise Lost*, William Kerrigan, Stephen M. Fallon, John Rumrich eds., New York, Modern Library, 2008 [1667], Bk. 1, vv. 262-64, p. 24. On Shelley cf. Mark

archical fetters of antiquity. Milton, accordingly, interpreted the fall of Eve and Adam as a *felix culpa*, providing them with tools that would become standard during the Enlightenment: free will and free choice, representing autonomous reasoning and personal accountability.

This is also, in my interpretation, the hidden meaning of the, Masonic,⁵⁹ symbolic cypher of the Miltonic serpent, present in Hogarth's etching *Variety* (1753).



William Hogarth, *Variety* (1753)
Image in the public domain

Hogarth, in putting this symbol of liberty, under a glass pyramid, the highly symbolic Masonic image of God, the Great Architect, reminds the initiate of the Order and of earth's hierarchies – symbolised by God's *praesentia in absentia* on top. On the other hand, though, through the symbolism of the Miltonic serpent, Hogarth reminds the initiates, and us all, of the highly critical attitude they should exercise in order not to remain stuck in a rank and degree frame, like that of the *Scala Naturae*, or by their superiors' orders. The movement from one side to the other of the serpent, reminded Hogarth's readers or viewers, of his shell aesthetics ([Bezrucka 2002](#)), of the concave and the convex side and sights of matters, of different time and place contexts necessitating of a variable capacity to adapt to the new situations, without relying on a fixed, once and for all, truth. This was also Hogarth's way of testifying and paying homage to the complex relational and dialogical reality of the new social complexity of the 18th cen-

Kipperman, *Macropolitics of Utopia: Shelley's Hellas in Context*, in Jonathan Arac, Harriet Ritvo (eds.), *Macropolitics of Nineteenth-Century Literature*, Durham and London, Duke University Press, 1995, pp. 86-101.

59 For the Masonic elements in Hogarth's work see Elisabeth Soulier-Détis, 'Guess at the Rest': *Cracking the Hogarth Code*, Cambridge, Lutterworth, 2010.

tury which the romantics will have to deal with at the close of the century. It is exemplified in the double, triple or infinite perspectives each beholder can choose for their epistemological interpretation of each historical vision, a feature, of the double vision, underlined by Addison in his essays on architecture.⁶⁰ Hogarth with his historical and *ante litteram* graphic art, and Fielding, the historical painter, in their joint artistic project pursued a merely mimetic and not an embellished, or belittling caricature focus, as set out in the Manifesto of the «new epic-comic-poem in prose», the novel, in the *Preface* to Fielding's *Joseph Andrews* (1742).⁶¹ The *Preface* to this novel exemplifies this stance, and is to be read concomitantly with the etching *Characters & Caricaturas* (1743), the subscription ticket for *Marriage à la Mode* (1743-1745), where Hogarth and Fielding grin at each other in the lower middle part of the etching: avoiding to aggrandize ugliness via the use of caricatura, and limiting themselves to register the people around their London, as they really 'are' and were.



William Hogarth,
Characters & Caricaturas (1743)
Subscription Ticket
for *Marriage à la Mode* (1743-1745)
Image in the public domain

⁶⁰ See JA: 3, 415, 69. I have analysed perception, perspective and cognition extensively also in modern literature through Calvino's *Palomar* and Virginia Woolf's works (cf. Yvonne Bezrucka, *Regimi scopici e tassonomie visuali: da Virginia Woolf a Italo Calvino*, in Chiara Battisti (ed.) *Parola e visione*, Verona, Ombre Corte, 2010, pp. 92-104, and Yvonne Bezrucka, *Virginia Woolf: Life Living and Life Writing – Collage, 'Planes, Parallels, Montage and Design'*, in Angelo Righetti (ed.), *The Protean Forms of Life Writing. Auto/Biography in English, 1680-2000*, Napoli, Liguori, pp. 213-28, both available at Academia.edu.

⁶¹ Henry Fielding, *Joseph Andrews and Shamela*, London, Dent, 1983 [1742].

As it was after the fall of humankind, reality could once more be changed, made adherent to one's dreams and imagination. If everyone possessed the faculty of the imagination, then everyone could become an artist. The climax is indeed the capacity to 'romanticize' the world in order to foster real changes and actuate them, as the French Revolution would soon confirm.

Romanticism is indeed the victory of the idiosyncratic imagination and the variety of thoughts and ideals. The works produced during the Romantic age testify that Romanticism is the triumph of the imagination, and imagination is the triumph of the liberty of interpreting the world in a utopian way; the climax of free will, as one likes and intends to propound, without risking being taken to trial for it, as Godwin reminds us with his novel, *Things as They Are: or the Adventures of Caleb Williams* (1794) or through a different focus, as Henry Mackenzie testifies in his *The Man of Feeling* (1771) who is a new human being who registers all that happens around him via his delicate 'senses', his mind being an affect-barometer.

Joseph Addison introduced this tremendous revolution, making all human beings into artists, granting to everyone, without any race, class, gender or difference restraints, the opportunity to read and interpret the world through the exercise of one's imagination. Addison's message should thus be considered the primary anti-authoritarian message of the age, giving back to humankind the option of choice, creation and interpretation without having to conform to ready-made visions of the world. Disembodied forms had no power anymore and were substituted by the embodied imaginative and creative powers of people's minds.

In doing so, Addison not only undermined innatism,⁶² which was the milestone for the rationalists' theory of deduction (blind faith in reason as such), but also emancipated all people by rendering them accountable for making good use of their capacity to imagine the world anew. He gave everyone the chance to express new mythopoetic visions of life in utopian and revolutionary ways, capable of expressing personal and unconventional desires or ideals, a model that was later followed by science itself. In this sense, William Blake, with his mythopoetic recreation of the world, as we have seen, is the epitome of Romanticism, not last, even because of his cryptic system.

62 For the detailed treatment of the difference between the faculty of the imagination and innatism I have to refer to the ch. *Empiricism Applied*, in Bezrucka 2017: 27-62.

In his celebration of the power of the imagination and of one's mind, Blake can be considered the climax of the reflexions laid down by Addison. Romanticism, as a logical consequence, should be considered the triumph of the possibility of being 'romantic' (read idiosyncratic), which develops into the plurality of views and interpretations that make up the complex and prismatic nature of English Romanticism. If we only think of Keats' return to the harmonious beauty of the South, of Shelley's atheism, or Wordsworth's celebration of nature as the place of contradictions, of Coleridge's inventive capacity and potent symbolism, or of Byron's protesting stance, we can see that variety might eventually reign and that humans can not only invent new concepts and ideas, but also develop into new humans that do not think as they did before.

8. The Romantic Artist

Romantic subjective particularism represented also the dismissal of the strategic essentialism⁶³ of the literary invention of a Northern Aesthetics, which had united and freed the English artists from the imitation of the Southern aesthetic models, along the lines of an essentialism aimed at the cultural survival⁶⁴ of those peoples' histories that, as Patrick J. Geary (2003) warns us, get easily overwhelmed by an amnesia of what had created them in the first place: «the processes of ethnogenesis and migrations».⁶⁵ That is, forgotten via «Semi fiction [...] or forger[ies]» as Hobsbawm calls them,⁶⁶ which, we must not forget, function both at a grand national unifying level, but also at a strategic regional, dissenting, one. Murray G.H. Pittock reminds us: «many of the histories of eighteenth-century Britain are written from a centralising "core" perspec-

63 Sara Danius, Stefan Jonsson, *An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak*, «boundary 2», vol. 20, n. 2, Summer 1993, pp. 35 and *passim*.

64 Cf. my essay on the strategic essentialism of South Pacific literature: Yvonne Bezrucka *Albert Wendt's 'Flying-Fox in a Freedom Tree': Contagious Infection and 'Regional' Dissenting Bodies*, in Angelo Righetti (ed.), *Theory and Practice of the Short Story: Australia, New Zealand, The South Pacific*, Verona, Università di Verona, 2006, pp. 245-63, downloadable at Academia.edu.

65 Patrick J. Geary, *The Myth of Nations: The Medieval Origins of Europe*, Princeton, Princeton UP, 2003, hereafter referred to in the text as GP and p. no.

66 Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, p. 7.

tive»⁶⁷ over the internal resistance of «the four nations [England, Scotland, Wales and Ireland] and many regions that make up these islands».⁶⁸ The corrective of «viewing differing groups in their own terms should allow the uncertainty and provisionality of British identity in the period to emerge – as they appeared to contemporaries»,⁶⁹ i.e., avoiding paring them down into the formula of «the people as one», as Homi Bhabha synthetically puts it in his study on nationalism.⁷⁰

Strategic essentialism includes thus something that happened in the 18th century when English thinkers felt trapped in the cage of a Southern aesthetics that did not correspond to their characteristics. Rejecting this normative prison for an alternative mythology more adherent to their national characteristics gave them the opportunity to free themselves from the yoke of the South, by inventing a Northern aesthetics, which compacted, provisionally, Britons within their both national and regionalist country.

Once this provisional unity had been reached, at an aesthetic level, the later generation of the Romantics, as artists, were free to assume the typical subjective particularism which characterizes them as ‘free’ and as ‘romantic’ human beings: artists with strong individual traits.

The Arthurian myth, in the simplicity and directness of folklore, provided an essential mythological link to what the kingdom considered to be its elements of national pride: that of being the most advanced and modern nation in the world, where power was shared with the people, where liberty and a less, but still authoritarian religion reigned, and where, through equity and the Common Law, the supremacy of a pliable law over the authority of the written one had been established.

Even where mythology is concerned, Joseph Addison is again central; another essay in *The Pleasures of the Imagination*, No. 419, was to become the foundational essay of the new English autochthonous mythology and aesthetics. Having theoretically emancipated the people and recast them into potential artists, Addison also created the basis for what would become the mythology of the new Northern aesthetics, focusing on the magic creatures of England, in championing the «fairy way of writing».

67 Murray G.H. Pittock, *Inventing and Resisting Britain. Cultural Identities in Britain and Ireland, 1685-1789*, London, Macmillan, 1997, pp. 1-2.

68 *Ibid.*, p. 2.

69 *Ibid.*

70 Cf. Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990, pp. 3, 299, 301.

9. Conclusion

To defend novelty and the Moderns, Addison ingeniously devises a pragmatic understanding of aesthetics based on the application of Locke's senses-apparatus which *de facto* authorizes all 'personal' readings of reality, and of beauty. He thus held, like Locke and later Hume, that perception precedes reflection: «It is but opening the eye and the scene enters» (JA:1, 11, 57); senses being for him the filters through which we apprehend the world and also the means for the inscription in the *tabula rasa*, the «blank slate» of the mind, as Hume would later rename what Locke had defined «the white paper» that «receives any character» (JL: 88, Bk. 1, ch. 3., §22), or the «white paper, void of all characters» (JL: 109, Bk. 2, ch. 1, § 2, p. 109). As we have seen, in concomitance with Swift's 18th century *Battle of the Books*, the revolutionary pragmatist cognitive system inaugurated by the empiricists was extended to a larger public through Addison's papers on *The Pleasures of the Imagination*. But, via Addison's praise of the imagination, that he interprets with Locke as an anti-elitist faculty which, in minor or major quantity, is for him present in all humankind and not as a prerogative of God's 'gifted' geniuses, he authorizes us readers of today to unite under a single rubric two only in appearance opposite movements, scientific Enlightenment and literary Romanticism, into a formula and a hypothesis that expresses its revolutionary agenda: Enlightened Romanticism.⁷¹

This tying together of apparently opposed conceptions focuses on the positive element of hybridization and rhizomatic cross-fertilization provided by the *trait d'union* which can be established between these two periods of time. Indeed, the rejection of innatism, the privileging of induction rather than deduction, and the scientific orientation which characterizes the Enlightenment, represent, all of them, a revolutionary and pivotal epistemic change which constituted the basis for individualism and liberty that are the typical and revolutionary traits of Romanticism. A perfect expression of this is Wordsworth's outlook in these rhymes about the imagination: «Another name for absolute power / And clearest insight, amplitude of mind, / and Reason in her most exalted mood».⁷²

71 Cf. Bezrucka: 2017, ch. 2.

72 William Wordsworth, *The Prelude*, in Id, *Wordsworth Poetical Works*, Oxford, Oxford U.P., 1985, XIV, vv. 189-191, p. 585.

The consequences of the debunking of innatism have been so far reaching, both for what concerns cognitive theories and literature, that the two literary periods cannot be judged singly but need to be comprised within a longer time-span comprising both the Enlightenment and the Romantic panorama. If we do so, and I hope I have demonstrated why it is consistent to do so, Romanticism can be seen as the direct bloom of the Enlightenment. It is indeed, this complex series of pragmatic changes that undermined once and for all Plato's theory of forms that had dematerialized reality to spiritual ideas only.

The attack on innatism can also be considered the premise for what I have termed the «Invention of a Northern Aesthetics» the strategic essentialism adopted by authors and poets, Warton, Blake, Burns, Gray, Percy, Macpherson, to quote some, but also artists as Hogarth, or writers like Fielding or Smollett to contrast the primacy of the theories of beauty and perfection of the past and of the classical and symmetrical Southern mythology of appeasing beauty that was privileged during the Renaissance. This was achieved by a concentration of the 18th century sublime, melancholy poets and poems (Thomas Warton, Gray, Goldsmith) and also those concentrated on the northern geographical settings of the nation (Johnson, Smollett, Wollstonecraft) and their characterizing ideas of aesthetics (Gilpin's picturesque) and the related new tourist destinations of the Domestic picturesque Tour in contrast to the Grand Tour, focusing on a common return to their, complex, sublime, Northern places and past, and their Reformed religion (cf. Bezrucka 2017: 142-43 for a taxonomical table).

John Locke and Addison, with their emphasis on the creative capacity of the imagination to envisage 'inexistent' systems, invited and fostered people to examine reality and to take direct action in order to change reality. The view of Nature changed accordingly: the previously static image of a *Natura Naturata*, given once and for all, which upheld the deistic frame of reference and its notorious double standard, trying to connect religion and science, was superseded by a scientific, biologically living *Natura Naturans*, in constant making and in need of constant reinterpretation, a move which marks the passage from a holistic to a fragmentary new episteme.⁷³

The new outlook encourages us to propose a revision of the periodization of Romanticism, which should be considered as starting in 1712,

73 Cf. Marcello Pagnini, *Introduzione*, in Id., *Il Romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 7-23.

concomitantly with the publication of Addison's *The Pleasures of the Imagination*. Accordingly, these series of essays should be considered the Romantic Manifesto in that they promoted a new proactive personal attitude towards an interpretation of reality fitted to defy the previous acquiescent and compliant teleological ones. To revise Romanticism as Enlightened Romanticism, would force us to comprise, in particular, Addison's imagination, Gilpin's picturesque, Hogarth's aesthetics, and Thomas Warton's poetry, and would render also the individualism of Blake more understandable. It would also justify our definition of the major Romantic Poets as great individualists, which indeed they are.

The consequence of the rejection of innatism is a too belittled connection even in ground-breaking studies of Romantic theory, such as the one by Meyer H. Abrams (1973),⁷⁴ who sees: «the secularization of inherited theological ideas», as an «assimilation and reinterpretation [...] from a supernatural to a natural frame of reference» (1973: 12); what Abrams calls a «Natural Supernaturalism» that tries «to save the [...] cardinal values of [...] religious heritage».⁷⁵ I disagree with using 'Natural Supernaturalism', as a terminology, in that the cardinal religious values were not saved, people were, on the contrary, faced with a choice between belief or other more sceptic positions which the rejection of innatism, in challenging the creationist hypothesis, brought with it. Indeed, if we consider Romanticism as an age of individualism, subjective liberation, and creativity, we must enclose within its periodization what in reality made dreaming, change, and dissenting anti-authoritarianism possible.

The roots of the afore mentioned subjective stances need to be connected to the revolutionary understanding of the imagination as a result of the new ideas of the Fathers of the Enlightenment, the Empiricist philosophers and their tradition. These philosophers prepared the conditions for the revolution connected to the utterly new conception of the mind as a *tabula rasa* subject to changes induced by sensory impressions and their rationalization. Addison, whom I consider to be the spokesperson of Locke, condenses it in his *Pleasures*. Attaching an unprecedented importance to personal reception and its analysis he could be seen as the initiator of English Romanticism. The new standpoints were later linked to William Hartley's associationist-theory, which reinvigorated the battle be-

74 Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, OUP, 1973.

75 *Ibid.*, p. 66.

tween innatism and empiricism, Hartley being himself a disciple of Locke and thus contrary to pre-existing Platonism and Scottish Neoplatonism (Shaftesbury) and the Cartesian philosophy which again tried to produce a hiatus between *res cogitans* and *res extensa*.

Through the imagination, as Addison affirms, «the artist has the modelling of Nature in his own hands» (JA 3, 418, 83). Romanticism takes over this responsibility directly: in England, Romanticism collected the most varied stances and viewpoints – avoiding continental coteries of shared beliefs and shared philosophical stances – aiming at being a transversal declaration of independence of both the imagination and the artists. In stating the liberty and possibility for everyone to become the sole stakeholder and creator of one's own life, it took 'free will' back from religion. Accordingly, as a new English secular Renaissance, it celebrated a new humanity that uses free will, freedom and the imagination to envisage the new utopian worlds of the future, like Blake's *New Jerusalem* (1820-1827).

The revolt of the empiricists against the rationalists was based on an attack on various fronts: religion, free will, induction, the imagination, which climaxed in the affirmation of an English 'Northern' aesthetics based on an invented and thus constructed, chthonic, democratic mythological past (King Arthur and the Common Law), against the hypotactic, hierarchical and authoritarian Southern one, founded in religion, politics and ethics, ingrained and safely exported abroad in the Greek and Roman literary tradition and its Southern aesthetics of beauty.

The Northern aesthetics was concentrated on an unprecedented centrality of the senses: sight, taste, smell, hearing, touch, and its distinguished and unique mode of perception. This turn from the world of ideas to a bodily and though experimental conception of reality is comparable only to the contestation of the deductive method, that Francis Bacon's *Novum Organon* (1620) had set. Like in this work, which demolished deductive reasoning in order to give priority to the scientific inductive method, in short «The Enlightenment» reality was now filtered, also in literature, by the senses, via perception, which gave to subjectivity an unprecedented pre-eminence.

The centrality of Locke, via Addison as a filter for Romanticism, is due to his contestation of the innatism of ideas on which Plato and all Scottish Neoplatonists, Shaftesbury in particular, insisted upon. After the appearance of Locke's *Essay Concerning Human Understanding* (1690) the epistemic evaluation of outside reality changed forever: perception and its evaluation produced various intellectual stances, giving rise to different

epistemic filters: deism, creationism and empiricism were now all plausible alternatives readings of the world, Locke having clearly said that: «In Propositions [...] whose certainty is built upon clear perception [...] we need not the assistance of revelation» (JL: 609-610, Bk. 4, ch. 18, § 5).

To come to a more recent time, Bertrand Russell, in his *History of Western Philosophy*, summarizes the importance of the religious issues, into a formula useful also for Enlightened Romanticism: «They [Luther and Calvin] rejected the doctrine of Indulgences, upon which a large part of the papal revenue depended. By the doctrine of predestination, the fate of the soul after death was made wholly independent of the actions of priests» (BR 1467) and this he calls the «Northern Renaissance» which: «was in many ways very different from that of Italy [...]. It was much interested in applying standards of scholarship to the Bible, and in obtaining a more accurate text than that of the Vulgate» (BR 1441) coming to his conclusions: «Protestants who took seriously the individualistic aspects of the Reformation were as unwilling to submit to the king as to the Pope» (BR: 1240); «For all these reasons, Luther's theological innovations were welcomed by rulers and peoples alike throughout the greater part of Northern Europe» (BR: 34). In my opinion, another aspect, and not one to be belittled, which contributed strongly in promoting romantic individualism.

EDITING BYRON'S *DON JUAN*

Jane STABLER (*University of St Andrews, Scotland*)
js102@st-andrews.ac.uk

ABSTRACT: This paper explains the editorial rationale for a completely new edition of Lord Byron's poetry for the Longman Annotated English Poets series. This edition returns to Byron's manuscripts to establish a new text, using the manuscript as a musical score to replace the punctuation that was imposed on the first editions by Byron's nineteenth-century editors. I offer a brief report of my editorial scholarship on *Don Juan*, which I am editing with the assistance of Dr Gavin Hopps (University of St Andrews); this will be the first volume in the new edition and my paper discusses some of the challenges and delights that are hidden in the archive.

RIASSUNTO: L'articolo spiega la logica editoriale adottata per giungere a una edizione del tutto nuova delle poesie di Byron, redatta per i tipi della casa editrice Longman, nella collana «Annotated English Poets». Questa nuova edizione ritorna ai manoscritti di Byron per stabilire un nuovo testo, che utilizza il manoscritto originale come fosse una partitura musicale per una revisione della punteggiatura che era stata imposta dagli editori del XIX secolo nelle prime edizioni delle poesie di Byron. Il testo offre quindi un breve resoconto del sapere editoriale da me acquisito per il testo del *Don Juan*, che sto pubblicando con l'assistenza del Dr Gavin Hopps, dell'University of St Andrews. Questo lavoro costituirà il primo volume nella nuova edizione, e il mio articolo illustra alcune delle sfide e dei piaceri che stavano nascosti nell'archivio esaminato.

KEY WORDS: Byron, *Don Juan*, editorial scholarship, manuscripts, annotation

PAROLE CHIAVE: Byron, *Don Juan*, sapere editoriale, manoscritti, annotazioni editoriali

EDITING BYRON'S *DON JUAN*

Jane STABLER (*University of St Andrews, Scotland*)

In his lifetime, Lord Byron (1788-1824) was recognized as a singular genius and he played up the idea of the solitary author in *Don Juan* («I pass my evenings in long galleries solely, / And that's the reason I'm so melancholy»: V, 58). He was advised by friends such as Thomas Moore (1779-1852) that his reputation would suffer if he were seen to write collaboratively. «You are, single-handed, a match for the world», Moore remarked about the prospect of Byron joining in the «Liberal», «but, to be so, *you must stand alone*».¹ Yet Byron never stood alone when it came to finishing any of his poems for the press. He routinely delegated presentational labour, such as punctuation and orthographic standardization, to his editors, and he acquiesced in their normalization of his texts. Byron complained about «eternal blunders» and «damned cutting & slashing» in his published work, but throughout his career he was happy to entrust his editors with the job of preparing his poems for the audience of the day, with the proviso that they should «Consult the M.S. *always*».²

We are now familiar with the idea of the socialisation of texts and the recognition that as a poem progresses from manuscript to print other people besides the author exert an influence on its contents, meaning, and eventual appearance. When Byron was writing up the fair copy of the *Dedication* to *Don Juan* in September 1818, for example, he anticipated his publisher's reluctance to publish the attack on the Foreign Secretary, Viscount Castlereagh (1769-1822). In an often-overlooked note to his publisher in the margin Byron offered an alternative couplet ending to stanza 11: «Mr John Murray – As publisher to the Admiralty and of various Government works – if the five Stanzas concerning Castlereagh should risk your ears or the *Navy List* you may omit them in the publication». In the event the whole *Dedication* was withheld from the public in 1819, but Byron's marginal compromise alerts us to the way that he could deputize responsibility for content as well as style. How widely, if at all, should we apply his

- 1 Wilfred S. Dowden (ed.), *The Letters of Thomas Moore*, 2 vols., Oxford, Clarendon Press, 1964, ii, 502.
- 2 Leslie A. Marchand (ed.), *Byron's Letters and Journals*, 13 vols, London, John Murray, 1980-1994, (hereafter *BLJ*), vi, 8; 105; 71.

partial instruction of «you may omit them»? Since Byron's death, some of these concessions to nineteenth-century taste have been over turned, but many others have been retained. All existing editions of Byron's poems, up to and including Jerome McGann's *Complete Poetical Works* (1980-93), perpetuate editorial interventions that were instigated to meet the needs of particular classes of reader between one and two hundred years ago.

Byron's poems were very sociable documents. He hated the task of preparing neat copies for the press (*BLJ* vii, 77), and so his poetry passed through the hands of a number of different amanuenses. During 1815-16, for example, he used Lady Byron (1792-1860), Claire Clairmont (1798-1879) and Mary Shelley (1797-1851) to make fair copies of his work and at times he employed two scribes to work on the same text, which he then scrawled over to make final corrections (the third canto of *Childe Harold's Pilgrimage* was copied by Mary as well as Claire). From the hands of his copyists, Byron's texts were delivered to friends and editors who had wildly varying literary tastes. Percy Shelley (1792-1822) and William Gifford (1756-1826), for instance, were both commissioned to see Canto III of *Childe Harold's Pilgrimage* through the press. After the work of the in-house copy editor(s), the printer could (and often did) implement a further layer of alterations. Page proofs were not always cleared by the author. In June 1823, when he was preparing to leave for Greece, Byron wrote to John Hunt (1775-1848): «you must print the 16th Canto [of *Don Juan*] as correctly as you can from the M.S.S. without forwarding the proofs [...] and so God speed you» (*BLJ* x, 206). It was not unusual for Byron to hand over editorial responsibility in this way and even if he saw the proofs, his attention was limited – as he confessed to his publisher: «I do really detest the sight of proofs – it is an absurdity – but comes from laziness» (*BLJ* vii, 182).

In the early nineteenth century, the role of the publisher was gradually becoming professionalized and distinct from the trade of the bookseller. The publisher who made Byron famous, John Murray II (1778-1843), exercised considerable control over the appearance and marketing of literary works. His influence amounted to skilful manipulation of the readership at a time when the number of literary publications was increasing at an exponential rate.³ When the first Cantos of *Childe Harold's Pilgrimage* appeared, they looked very different from Byron's first privately printed collections of

3 See Mary O'Connell, *Byron and John Murray: A Poet and His Publisher*, Liverpool, Liverpool University Press, 2014.

lyrics and the duodecimo satire *English Bards and Scotch Reviewers*, published by James Cawthorn (?-1833). The differences went beyond Murray's famously expensive quarto format and his use of better quality paper. Murray's editors and printers worked according to their own sets of grammatical conventions, which were a combination of eighteenth-century notions about rhetorical 'pointing' and the newer nineteenth-century practice of logical punctuation. There was no commonly accepted standard of normalization, and practices varied from editor to editor.

In 1822, while working on the «Liberal» with Shelley and Leigh Hunt (1784-1859), Byron changed publishers from the house of John Murray, publisher to the Admiralty and of the «Quarterly Review», to the radical John Hunt, publisher of the leading opposition newspaper, the «Examiner». Just before he brought out the first number of the «Liberal», John Hunt had spent his second spell in gaol for an article denouncing parliamentary corruption. Lord Byron's change of publisher thus carried social as well as editorial significance. The serial composition of *Don Juan* straddled Byron's move between two very different publishers with the first editions of Cantos I-V being produced by John Murray and his printer, Thomas Davison (1766?-1831) of Whitefriars, while Cantos VI-XVI came out from the firm of John Hunt with his printer Charles Reynell (dates not known) of Broad Street, Golden Square. Not surprisingly, there are conspicuous differences in the ways in which the Murray and Hunt publishing houses prepared Byron's manuscripts for publication, and their divergent modifications to Byron's work have left their mark on all subsequent editions.

After Byron's death, the first major collection of his works was edited by John Wright (1770/71-1844), the editor of Cobbett's *Parliamentary History*. Commissioned by John Murray II, this edition (1832-33) appeared with Thomas Moore's *Life*. Following works such as William Warburton's edition of Pope (1751) and Moore's biography of Richard Brinsley Sheridan (1825), the notion that a holograph manuscript might offer insights into authorial creativity was gaining currency. Wright used the first edition of Byron's works as the basis for his text, but he made it a rule, where possible, to «compare the printed copy with the original manuscripts». ⁴ On returning the manuscript of *Don Juan* Canto V, Wright told Murray: «I have gone over it carefully, and have extracted matter for at least thirty notes.

4 Wright to John Murray, 24 October 1832, MS. 41309, 47r; 48r.

Let me intreat you peruse the M.S. of the four First Cantos».⁵ In his editing of Byron's works, Wright included material that had not been published before, such as Byron's first draft of the third act of *Manfred* and a note quoting Byron's response to the omission of Manfred's last line from the first edition. The draft *Preface* and *Dedication* to Southey, which had been dropped from the first edition of *Don Juan*, were made available to readers for the first time. Wright's annotations to *Don Juan* included a generous selection of manuscript variants, extracts from critical reviews of particular passages, biographical information supplied by Augusta Leigh (1783-1851) and the Countess Guiccioli (1800?-1873), contextual detail gleaned by 'book hunting' (such as the parallel passages from Dalyell's *Shipwrecks and Disasters at Sea* (1812) that Byron had culled for the account of the sinking of the *Trinidad* in Canto II), and brief glosses on selected allusions.⁶ He pleaded with Murray to allow more space for notes: «The *D. Juan* will really be *ruined* if you do not allow me elbow-room»; and he argued that the notes would remove misapprehensions about the nature of the poem:

As to *Don Juan*, it is a work of such intrinsic merit and beauty, that it must always find its way into every library – but, when you see the Notes with which it will be published, you will agree with me, that there can be little or no danger in the circulation of it. The «bane and antidote» will go together. There has, besides, been much exaggeration on this head. I am not aware that there is a gross indelicacy in all Lord Byron's writings. You cannot say this for Pope – or even for Doctor Johnson.⁷

In the end, Murray did not allow the extra volume, but Wright remained convinced that «the new arrangement of the Poetry, with the explanatory Notes &c. will do more for the character of Lord Byron than all the writings respecting him that have hitherto appeared»; he was the first scholarly editor of Byron's poems.⁸

At the end of the nineteenth century, E.H. Coleridge (1846-1920) was commissioned by John Murray IV (1851-1928) to re-edit Byron for a new six-volume edition of his *Poetical Works* (1898-1904). Coleridge re-punctuated all the poems, working from Murray's 1831 edition, and added, with

5 *Ibid.*.

6 Wright to Murray, MS. 41309, 73v.

7 Wright to Murray, 3 December 1832, MS. 41309, 59v.

8 Wright to Murray, MS. 41309, 36r.

late Victorian thoroughness, many more commas, colons and semi-colons. He edited for other gentlemen readers who did not need classical or military allusions to be extensively glossed. So, for example, where Wright had included translations after Latin allusions, Coleridge supplied the Latin only. He included occasional manuscript variants, but his notes were most valuable for their detailed bibliographical material and the generous extracts from Byron's letters and other documents in the papers of John Cam Hobhouse (1786-1869) and the Murray archives to which Coleridge had access. Almost a century later, the American academic, Jerome J. McGann, was commissioned to produce the seven-volume Clarendon edition of Byron's works. This edition drew on Wright's and E.H. Coleridge's notes, and on subsequent single text editions such as the University of Texas variorum edition of *Don Juan* (1957; 1971) edited by T.G. and E. Steffan and Willis W. Pratt, the single volume edition of *Cain* (1968) edited by T.G. Steffan, and *Hebrew Melodies* (1972) edited by Thomas L. Ashton.

McGann set out to edit over eighty Byron poems or fragments that had come to light since Coleridge's edition, and to correct what he saw as a «seriously corrupt» corpus.⁹ Recognizing the complicated social history of each text, McGann established a new text, based on printed editions. He consulted Byron's manuscripts and proofs to weed out the substantive errors that crept in after Byron delivered his copy to the press. Not surprisingly, given the volume of the material and the timespan of the edition, McGann did not find all of them and his editorial rationale carried certain systemic inconsistencies, caught between an old allegiance to authorial intention and a newer commitment to the social history of the texts. Before Byron left England in 1816 he continued to make changes to his poems as they went through multiple editions. When he was living abroad in 1816-24, however, Byron exercised far less control over the evolution of the printed text. For his pre-1816 works, therefore, McGann favoured the last edition that Byron had worked on, whereas for post-1816 works such as *Don Juan*, he in most cases returned to the first edition as copy text. Owing to the multiplicity of hands and the divergent models of syntactic propriety that helped constitute these texts, the Clarendon edition presents an eclectic array of styles of punctuation, none of which can be said to be Byron's.

9 Lord Byron, *The Complete Poetical Works*, ed. with Introduction, Apparatus, and Commentaries by Jerome J. McGann, 7 Vols., Oxford, Clarendon Press, 1980-1993, I, xxvii (hereafter *McG CPW*).

McGann provided a detailed textual apparatus with substantive variants and cancellations, but he could not, of course, routinely record variants in accidentals because of the breadth of difference between Byron's manuscripts and the first nineteenth-century editions. (Steffan and Pratt's variorum *Don Juan* takes two full volumes to record the substantive variants alone). Byron's voice is often obscured in the Clarendon annotation at points where McGann mixes Byron's footnotes into the modern editorial commentary. The Clarendon edition drew heavily on the annotations of previous editions and was designed to «identify all of Byron's explicit literary allusions and echoes, and as many of his less explicit ones» as possible (*McG CPW I*, xlv). McGann's ideological position in the late 1970s and 80s, however, meant that the greater part of his annotation and commentary was dedicated to his assiduous detection of political references, with the result that Byron's extraordinarily rich and allusive literary textuality was not always fully described. Rather than quoting lines from the Bible, for example, McGann's commentary is sometimes limited to the single word «Biblical» (*McG CPW V*, 734, 735, 753, 755).

McGann's bibliographic work identified the location of all Byron's known manuscripts at the end of the twentieth century, and it provided an historical account of the way Byron's poems had been presented to the early nineteenth-century readership. His important evaluations of different manuscripts led to a great deal of new Byron scholarship from the 1980s onwards, but ten years after the completion of his edition, McGann was remarkably honest about the shortcomings of the Clarendon annotation:

Do you want me to itemize some of my horrid gaffes and blunders? [...] The many, many times, in the Byron edition, when I cut corners in my editorial notes – because it was clear, having at last learned what scholarly editing entailed, I began to realize the true impossibility of the task I had blithely, and ignorantly, undertaken.¹⁰

There are problems, as have been indicated above, with the poetic text as well as the notes. Donald Reiman concluded his review of the full Clarendon *Complete Poetical Works* by calling for a new edition of Byron that would re-check every fact from McGann's version, and perhaps ed-

¹⁰ Jerome J. McGann, *Byron and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 294.

it on different principles so as «to allow Byron's personal orthography and punctuation to shine through».¹¹ Reiman did not label the Clarendon text corrupt as such, but he supported the possibility of a text of Byron's poems that would be based on the manuscript (the point where the author is closest to standing alone), rather than a print version that has passed through various intervening hands. The Longman edition is indebted to all previous editors, including McGann, whose detailed calendar of manuscripts is invaluable; but twenty years after the completion of the Clarendon edition, the need for a completely new edition of Byron's poems was greater than ever.

The Longman Annotated English Poets edition of Lord Byron's poetry is not based on any single previous edition. Each poem has been edited afresh, and the edition sets out to produce a reliable reading text, edited on coherent and consistent principles, with full literary annotation. With the help of a Leverhulme Major Research Fellowship (2014-17), the edition begins with *Don Juan*.

The new text of *Don Juan* is now complete and we are in the process of final checking. The literary annotation is also completed in draft. This is the result of three years of solitary scholarship: consulting the archives of Byron's manuscripts in the National Library of Scotland, John Murray's 50 Albemarle Street, The Pforzheimer Collection (New York Public Library), the Berg Collection (New York Public Library), the Beinecke (Yale University), The Pierpont Morgan Collection (New York) and the Manuscripts and Rare Books collection of the British Library. In addition, I have read as much as possible of Byron's library sale catalogues in order to track down missing allusions and possible sources. Regency period maps of London and early nineteenth-century travel guides have helped with geographical and architectural glosses; dictionaries of slang and the 'vulgar tongue' have decoded some of Byron's more obscure *double entendres*. Electronic searching through on-line data bases has been useful in some areas, particularly the history of commercially manufactured goods, and the on-line *Oxford English Dictionary* has been vital resource throughout.

The difference made by full literary annotation is illustrated when we consider Byron's defiant address to the reader in Canto X stanza 4: «In the wind's eye I have sailed and sail [...] But at the least I have shunned the common shore». This is usually received as one of Byron's nautical met-

11 «Nineteenth-Century Literature», 50, 2, 1995, p. 271.

aphors of self-assertion, but consultation of the *OED* indicates that, as well as advertising a bold determination not to hug the coast, Byron wryly acknowledges his ability to avoid the Regency equivalent of shit creek: throughout the eighteenth century, as the *OED* makes clear, the «common shore» was the «common sewer». Likewise, Canto IV stanza 53 is enriched when full detailed annotation accompanies Byron's play on the word «rack»:

I would take refuge in weak punch, but rack
 (in each sense of the word), whene'er I fill
 My mild and midnight beakers to the brim,
 Wakes me next morning with its synonym.

McGann's note is: «Byron means “rack” in the sense of “distilled spirits” as well as the more usual meaning of “mental or physical torment”» (*McG CPW*, 704). More precisely, Byron's lines point to rack punch for which I have identified a period recipe; its lethal mix of sugar and alcohol explains the hangover.¹² In this case, the *OED* fills out what Byron meant by «rack» (in each sense of the word); from the 1500s onwards, the word «rack» supplies a wonderful set of cognates for the various stages of a hangover:

a band of rope, a rush; a rapid advance, esp. towards or into collision with something; a hard blow or push. Also: a noise as of a collision; a crash; a mass of cloud moving quickly; a bank of cloud, fog, or mist; a frame on which cloth, parchment, etc., is stretched, usually before drying; something which causes acute physical or mental suffering; the result of this; intense pain or anguish; an instrument of torture, usually consisting of a frame on which the victim was stretched by turning two rollers fastened at each end to the wrists and ankles; destruction, the skin of a young rabbit, a state of total neglect, disrepair, or ruin; anything that is washed up by the sea on to the shore.

The Leverhulme Fellowship has permitted what is now almost impossible in an academic post – time for slow, careful reading and checking

¹² Rack punch was mix of arrack (made from local sugar cane or palm sugar), lemon juice, sugar and water: «One teaspoonful of Coxwell's acid salt of lemons, a quarter of a pound of sugar, a quart of boiling water, half a pint of rum, and a quarter of a pint of brandy» (Thomas Cosnett, *The Footman's Directory and Butler's Remembrancer*, London, Hatchard, 1823, p. 251).

that has restored countless lost allusions. Another editor warned me that the greatest amount of work lies behind the note in any edition that says «Unidentified» because that word usually means at least two days of fruitless searching through electronic and print sources. I am happy to report that all of the allusions which were «unidentified» in McGann's Clarendon edition of *Don Juan* have now been found, pinpointed and recorded in the annotation. A lot of printed material has been digitized since McGann's work on the poem, but much of Byron's reading remains hidden in books which are long out of print and omnivorous browsing through a reconstruction of his library has turned up as much as electronic trawling. Some of my library work has involved reading something in order to determine that Byron probably didn't use it; this is painstaking, necessary research; it all becomes worth it when one finds something that solves a mystery which has baffled readers for centuries.

For example, in Canto XIV stanza 48, Byron wryly refers to the dispensable nature of friends: «When your affairs come round, one way or t'other / Go to the coffee house and take another». Byron's own note to these lines reads: «In Swift or Horace Walpole's letters I think it is mentioned that somebody regretting the loss of a friend was answered by a universal Pylades: "When I lose one, I go to the St James's Coffee-house, and take another"». McGann's note reads: «this anecdote is neither Swift nor Walpole, and I have not been able to trace it» (*McG CPW* V, 761). Careful research shows that it is actually Walpole, but it turns up in one of the footnotes to a nineteenth-century edition of letters by a female contemporary, Madame du Deffand (Leverhulme research has revealed the previously unacknowledged extent to which Byron was familiar with the work of women writers): «This alludes to a story Mr Walpole had told her of an English gentleman who going to console some one for the death of a friend said, when I have the misfortune to lose a friend, I always go directly to the St James's Coffee-house and get an other».¹³ As is often the case, Byron's memory is almost *verbatim*.

13 *Letters of the Marquise du Deffand to the Hon. Horace Walpole*, London, Longman, 1810, I, p. 117n; see also George Hardinge, *Expostulatory Remarks on "Letters of Madame du Deffand to the late Earl of Oxford"*, in Id., *The Miscellaneous Works, in Prose and Verse*, London, Nichols and Bentley, 1818, III, p. 203: «This alludes to an admirable story, told her by Mr Walpole, of a gentleman who condoled with another upon the loss of his friend. "For my part," said he, "when I lose a friend, I go to the St James's Coffee-house, and pick up another"».

I have also found the source for Byron's note 8 for Canto XVI: «See the account of the Ghost of the Uncle of Prince Charles of Saxony». McGann's note reads: «Where Byron read of the anecdote [...] has not been determined» (*McG CPW V*, 769). Leverhulme research has traced this allusion to the story «Apparition of the Chevalier de Saxe raised by Schrepfer»:¹⁴ «From this form issued a loud and angry voice, which exclaimed in German, "Carl, was wolte du mit mich?" [*sic*] "Charles, what wouldst thou with me? Why dost thou disturb me?"».¹⁵ This story also provides us with the source for line 953: «A noise like to wet fingers drawn o'er glass» (see «At length, a loud clatter was heard at the window on the outside; which was soon followed by another noise, resembling more the effect produced by a number of wet fingers drawn over the edge of glasses»),¹⁶ and line 49: «I merely mean to say what Johnson said» because Jarvis's book begins with the quotation from *Rasselas* that Wright first identified as the Johnson passage to which Byron refers:

There is no people, rude or learned, among whom apparitions of the dead are not related and believed. This opinion, which, perhaps, prevails as far as human nature is diffused, could become universal only by its truth: those, that never heard of one another, would not have agreed in a tale which nothing but experience can make credible.¹⁷

As in the stormy year without a summer of 1816, just before he set sail for Greece in 1823, Byron passed the time by turning over a book of ghost stories.

Annotating Byron's *Don Juan* for the past three years has been a delight and an education. From Wright to Coleridge to Steffan and Pratt and McGann, each new edition of Byron has brought out different contexts and different clusters of allusion. The contribution of the Leverhulme Trust and the Longman series to Byron's textual history means that transmission errors that have obscured the poem for two centuries have been cleared and the poem's full richness is now accessible for the first time to contemporary readers. Of course we encountered problems along the way. Using manuscripts for copy text with a writer as volatile as Byron necessitates an

14 In T. M. Jarvis, *Accredited Ghost Stories*, London, J. Andrews, 1823, pp. 175-90.

15 *Ibid.*, p. 184.

16 *Ibid.*, p. 183.

17 *Ibid.*, p. 1.

unusually high level of editorial intervention in matters of punctuation. Byron's dashes are perhaps the most challenging aspects of his style, but I cite another mark of punctuation as an example: Byron's wayward apostrophes pose problems for any editor and show the extent to which 'accidental' matters of punctuation inform substantive issues of meaning. As with his habit of random capitalization, Byron sprinkles apostrophes around very casually. When he tells us that he is about to begin his poem in Canto XII and that «These first twelve books are merely flourish-es» (XII, 54), the plural «books» in manuscript has an apostrophe jauntily before the 's'. In two separate allusions to the Old Testament story of Daniel in the lions' den, Byronic inconsistency means that one den contains one lion but there is a plurality of lions in the other (we have standardized to keep plural lions at both points). Two instances of ambiguity with the same word will show how the Leverhulme manuscript research has approached and solved this sort of puzzle.

In Byron's description of Norman Abbey in Canto XIII stanza 62, the ruined abbey's stained glass is evoked wonderfully:

A mighty window, hollow in the centre,
 [...]

 Through which the deepened glories once could enter
 Streaming from off the sun like seraphs wings

In Byron's manuscript, the apostrophe hovers exactly over the centre of the final 's' – so the editor has to decide how many seraphs are involved. Following the first edition, McGann's Clarendon edition settles for «seraph's» (one seraph), but the lack of an article and internal evidence from another canto suggests that a different reading is more likely. In Canto XV stanza 45, Byron presents the character of Aurora as:

Early in years and yet more infantine
 In figure, she had something of the sublime
 In eyes which sadly shone, as seraphs shine

In the manuscript here, the apostrophe is in exactly the same position, hovering over the middle of the final 's' of «seraphs», but close inspection shows that this apostrophe has been erased by Byron's little horizontal pen marks. The editor has to make a choice. Following first edition, McGann decided on possessive plural – «as seraphs' [eyes] shine», but this read-

ing ignores Byron's correction. When I excitedly sent an image from New York of the deleted apostrophe to my co-editor, we both agreed that although Byron was careless about adding apostrophes, there is something unusual and important about his deletion of an apostrophe which would mean, in this case, that Aurora's eyes shine not just as one or more seraph's eyes, but as a multitude of seraphs in their entirety. In both cases a difficult editorial decision has to be made; one cannot just leave the apostrophe on top of the 's' and moving it one way or another subtly alters the effect of the image. It is a daunting responsibility, but getting to grips with it has made the last three years the most intellectually rewarding time of my whole career. I am immensely grateful to the Leverhulme Trustees and the Longman general editors and I am confident that they will be justly proud of this new edition of Byron's most important poem when it appears in time for the 2024 bicentenary of Byron's death.

IL CANONE DEI ROMANTICI TEDESCHI: I CASI DI DANTE E SHAKESPEARE

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

RIASSUNTO: Sulla base di una definizione storica di ‘romantico’, il saggio ripercorre le tappe fondamentali della costruzione del canone dei romantici tedeschi analizzando la ricezione critica, filosofica e traduttiva di Dante e Shakespeare.

ABSTRACT: Moving from the historical concept of romanticism, the paper focuses on the main steps in the building of the German romantic canon by analyzing the critical, philosophical and translational reception of Dante and Shakespeare.

PAROLE CHIAVE: Canone romantico tedesco, Dante, Shakespeare

KEY WORDS : German romantic canon, Dante, Shakespeare

IL CANONE DEI ROMANTICI TEDESCHI: I CASI DI DANTE E SHAKESPEARE

Peter KOFLER (*Università degli Studi di Verona*)
peter.kofler@univr.it

La situazione è chiara, semmai, soltanto a prima vista. Se oggi non abbiamo dubbi su quali fossero i romantici tedeschi e su cosa dobbiamo intendere per «romantico», le cose si presentano in modo radicalmente diverso se proviamo a guardare alla questione con gli occhi del tardo Settecento. Ci accorgiamo allora che un piccolo gruppo di giovani filologi, poeti e filosofi, che non si definivano affatto come romantici, ma come «moderni», in netta contrapposizione ai «classicisti», attribuivano l'aggettivo «romantici» ad alcuni generi e autori appartenenti alla letteratura europea del Medioevo e del Rinascimento, proponendoli come modelli e anticipatori della «modernità».

Nel suo studio sulla storia europea del Romanticismo, Hans Eichner distingue, per quanto riguarda l'impiego dell'aggettivo «romantico», quattro fasi. Nella prima, che parte dal 1698, in cui esso entra per la prima volta nella cultura tedesca, per giungere, esattamente cento anni dopo, alla fondazione, da parte dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel, della prima rivista romantica tedesca, l'«Athenaeum», l'appellativo «romantico» viene usato nell'accezione di «“romanähnlich”, “romanhaft” oder zu den romanischen Sprachen gehörig».¹ Nella seconda fase, dal 1798 in poi, si inizia a riflettere attorno a una teoria della «poesia romantica» da contrapporre in modo programmatico alla «poesia classica».² Nell'inverno del 1807-1808 invece scatta la terza fase, in cui gli avversari degli autori che noi oggi annoveriamo tra i romantici iniziano a usare «romantico» nonché i sostantivi da esso derivati in senso spregiativo nei confronti del movimento e dei suoi rappresentanti.³ È soltanto nella quarta e ultima fase, da ritenersi conclusa intorno alla metà dell'Ottocento, che «romantico» e «romanticismo» assumono il significato storico-letterario che oggi ci è familiare.⁴

1 «simile a un romanzo», “romanzesco” o appartenente alle lingue romanze» (Hans Eichner, *“Romantic” and Its Cognates: The European History of a Word*, Toronto, University of Toronto Press, 1972, pp. 98-99).

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

Come noto, fu il Thomas Warton delle *Observations on the Faerie Queene*, pubblicate nel 1754, ad applicare il concetto di una «poesia romantica» all'epopea cavalleresca, ai «romanzi» di Ludovico Ariosto e Torquato Tasso nonché ad altre opere medievali e rinascimentali di simile impostazione, per distinguerle nettamente da quelle della tradizione classica, introducendo con ciò l'opposizione tra «classico» e «romantico» nel dibattito critico.

Nella seconda fase appena delineata, Friedrich Schlegel, nel suo *Gespräch über die Poesie* pubblicato nel 1800 nel terzo volume della rivista «Athenaeum», offre una definizione più ampia di «poesia romantica». Sul modello del *Simposio* platoniano, in cui Agatone, uno dei protagonisti, definisce il dio Eros come poeta in grado di insegnare la propria arte anche ad altri, Schlegel delinea ciò che secondo lui costituisce l'essenza della poesia, evocando innanzitutto il suo potere sinergico e allo stesso tempo, aperto: «Alle Gemüther, die sie lieben, befreundet und bindet Poesie mit unaflölichen Banden. [...] Jede Muse sucht und findet die andre, und alle Ströme der Poesie fließen zusammen in das allgemeine große Meer». ⁵ Nel paragrafo dedicato alle *Epochen der Dichtkunst* vengono poi presentati alcuni autori che nel loro insieme dovrebbero costituire il nuovo canone della modernità, un canone, che nella sua prima parte si legge come una piccola storia della letteratura italiana. Il primo a essere nominato è Dante Alighieri, il quale, grazie alla sua «Rückwendung zum Alterthum» e al collegamento tra «Religion und Poesie», sarebbe nientemeno che «der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie» ⁶ e formerebbe, accanto a Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, l'apice «vom alten Styl der modernen Poesie». ⁷ Nei due secoli successivi «die Form und Bildung der nun wieder zur Kunst gewordnen Poesie» sarebbero poi state applicate «auf den abentheuerlichen Stoff der Ritterbücher», dando in questo modo vita al «Romanzo der Italiäner», cioè alle opere di un Ariosto o di un Bojardo. ⁸

5 Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, «Athenaeum», Bd. 3, 1. Stück, pp. 58-128: 58 («La poesia lega indissolubilmente tutti coloro che la amano. [...] Ogni musa cerca e trova l'altra, e tutte le correnti della poesia confluiscono nel grande mare comune»).

6 *Ibid.*, p. 77 («attenzione all'antichità» «religione e poesia»; «il santo fondatore e il padre della poesia moderna»).

7 *Ibid.*, p. 78 («dello stile antico nell'ambito della poesia moderna»).

8 *Ibid.*, pp. 78-79 («la forma e la struttura di una poesia tornata ad essere un'arte»; «ai soggetti avventurosi dei poemi cavallereschi» «romanzo degli italiani»).

Partendo dall'Italia, lo sguardo del critico si estende all'Europa occidentale e settentrionale. Schlegel scrive:

Die Kunstgeschichte der Spanier, die mit der Poesie der Italiäner aufs innigste vertraut waren, und die der Engländer, deren Sinn damals für das Romantische, was etwa durch die dritte vierte Hand zu ihnen gelangte, sehr empfänglich war, drängt sich zusammen in die von der Kunst zweyer Männer, des Cervantes und Shakespeare, die so groß waren, daß alles übrige gegen sie nur vorbereitende, erklärende, ergänzende Umgebung scheint.⁹

Se del *Don Quijote* vengono messi in rilievo «der fantastische Witz» e la «Fülle kühner Erfindung», nel caso di Shakespeare sono «Fülle, Anmuth und Witz» a trasformare ai suoi drammi «zu einer romantischen Grundlage des modernen Drama».¹⁰ Nella *Brief über den Roman*, contenuta anch'essa nel *Dialogo sulla poesia*, Antonio, uno dei partecipanti a questo simposio, afferma di aver «ein bestimmtes Merkmal des Gegensatzes zwischen dem Antiken und dem Romantischen aufgestellt».¹¹ Anche se quest'ultimo, sempre secondo Antonio, non coincide semplicemente con il moderno, dato che un Lessing è squisitamente moderno, ma non romantico, sarebbe nuovamente Shakespeare, in cui egli «das eigentliche Centrum, den Kern der romantischen Fantasie setzen möchte».¹² A sostegno della sua tesi, Antonio dichiara che sono proprio i drammi dell'autore elisabettiano in cui

such und finde ich das Romantische, bey den ältern Modernen, bey Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchen die Sache und das Wort selbst herstammt. Dieses ist bis jetzt das einzige, was einen Gegensatz zu den classischen Dichtungen des Alterthums abgeben kann [...]. Und gewiß ist es, daß alles vorzüglichste der modernen Poesie dem Geist und selbst der Art nach dahinneigt.¹³

- 9 *Ibid.*, p. 80 («La storia dell'arte degli spagnoli, intimi conoscitori della poesia italiana, e quella degli inglesi, allora molto sensibili a tutto ciò che di romantico giungeva loro di terza e quarta mano, si concentra in quella dell'arte di due uomini, di Cervantes e di Shakespeare, i quali erano talmente grandi che, paragonato a loro, tutto il resto appare soltanto come contesto propedeutico, illustrativo e complementare»).
- 10 *Ibid.*, p. 83 («lo spirito fantastico»; l'«abbondanza dell'audace invenzione»; «la ricchezza, la grazia e lo spirito»; «in una base romantica del teatro moderno»).
- 11 *Ibid.*, p. 122 («individuato uno specifico tratto che oppone l'antico al romantico»).
- 12 *Ibid.* («vorrebbe scorgere il vero centro, il nocciolo della fantasia romantica»).
- 13 *Ibid.* («cercare e trovare ciò che è romantico, nei primi autori moderni, in

Sempre nella *Lettera sul romanzo*, Antonio offre un'ulteriore definizione, affermando che per romantico si debba intendere «eben das [...], was uns einen sentimentalischen Stoff in einer fantastischen Form darstellt»,¹⁴ invitando i presenti a pensare in questo senso «an Petrarca oder an Tasso, dessen Gedicht gegen das mehr fantastische des Ariost, wohl das sentimentale heißen könnte». ¹⁵ Ma in che cosa consiste, si chiede ancora Antonio, questo sentimentale? La risposta è che si tratta di ciò che «uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben». ¹⁶

A questo canone positivo viene contrapposto uno negativo, costituito dal classicismo francese: «Aus oberflächlichen Abstractionen und Rasonnements, aus dem misverstandenen Alterthum und dem mittelmäßigen Talent», si legge ancora nel *Gespräch* di Schlegel, «entstand in Frankreich ein umfassendes und zusammenhängendes System von falscher Poesie, welches auf einer gleich falschen Theorie der Dichtkunst ruhet; und von hier aus verbreitete sich diese schwächliche Geisteskrankheit des sogenannten guten Geschmacks fast über alle Länder Europa's». ¹⁷

Dei tre autori eretti dalla critica romantica a modelli della modernità, Dante, Cervantes e Shakespeare, vorrei ora concentrarmi sul primo e sull'ultimo, per analizzare meglio ciò che, agli occhi del Romanticismo tedesco, ne costituisce il carattere canonico.

Shakespeare, Cervantes, nella poesia italiana, in quell'epoca dei cavalieri, dell'amore e delle favole, da cui derivano il concetto e la parola stessa. Ciò costituisce fin qui l'unico contrappeso alle opere classiche dell'antichità [...]. Ed è indubbio che la migliore poesia moderna tende per spirito e perfino per modalità in questa direzione»).

- 14 *Ibid.*, p. 119 («precisamente ciò che ci presenta un contenuto sentimentale in una forma fantastica»).
- 15 *Ibid.* («al Petrarca o al Tasso, il cui poema, se paragonato a quello più fantastico dell'Ariosto, potrebbe essere definito come sentimentale»).
- 16 *Ibid.*, p. 120 («ci coinvolge, in cui domina il sentimento, un sentimento non di stampo sensuale, bensì spirituale. La fonte e l'anima di tutti questi sentimenti è l'amore, e lo spirito dell'amore è ciò che deve aleggiare in modo invisibilmente visibile in tutta la poesia romantica»).
- 17 *Ibid.*, p. 84 («Da astrazioni e ragionamenti superficiali, da un'antichità fraintesa e da un talento mediocre», si legge ancora nel *Dialogo* schlegeliano, «si sviluppò in Francia un articolato e coerente sistema di falsa poesia basato sopra un'altrettanto sbagliata teoria dell'arte poetica; e da lì questa malattia mentale del cosiddetto buon gusto si è diffusa in quasi tutti i paesi europei»).

Dante

In un suo autorevole saggio del 1929, Erich Auerbach individua nel Romanticismo e nei suoi predecessori il periodo più importante nella storia della ricezione dantesca, un periodo in cui il poeta della *Divina commedia* viene riscoperto e si sviluppa di lui l'immagine che ne abbiamo ancora oggi.¹⁸ Nel Barocco e durante l'Illuminismo invece Dante viene «vernachlässigt und mißachtet»,¹⁹ anche se non completamente dimenticato. La sua opera è giudicata sempre più come «geschmacklos, regelwidrig und unzugänglich».²⁰ Il massimo esponente di questa condanna è Voltaire, il quale polemizza apertamente contro «die ungereimten und barbarischen Erfindungen in der *Komödie*»²¹ e conia l'espressione che caratterizzerà negativamente l'opera in tutta la cultura europea dell'epoca definendola come «bizarre».²² Mano a mano che l'estetica e la poetica tedesca, a partire dagli anni sessanta del XVIII secolo, si emancipano dal classicismo francese, giunge il momento della riscoperta del poeta fiorentino, una rinascita tuttavia all'insegna del paradosso, dato che essa,

um Dante zu preisen, nicht viel andere Argumente verwandte als die Aufklärung, um ihn zu verurteilen. Denn wenn es eben noch ein Vorwurf gewesen war, ein barbarischer Dichter, ein Dichter der noch unentwickelten Frühzeit seines Volkes zu heißen, so war es nun ein Ruhm ; und wenn eben noch das allzu starke Kolorit und das Übermaß des Ausdruckes als geschmacklos und bizarr galten, so wird nun der Geschmack verachtet und das Bizarre gepriesen.²³

18 Erich Auerbach, *Entdeckung Dantes in der Romantik*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Tübingen, Narr Francke Attempto, 2018, pp. 172-179: 172.

19 *Ibid.* («trascurato e disprezzato»).

20 *Ibid.* («priva di gusto, irregolare e inaccessibile»).

21 *Ibid.* («le assurde e barbariche invenzioni nella *Commedia*»).

22 Voltaire, *Dante*, in Id., *Oeuvres de Voltaire*, dir. M. Beuchot, Tome XXVIII: *Dictionnaire philosophique*, Tome III. Paris, Lefèvre, 1829, pp. 288-293: 291 («bizzarra»).

23 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 172 («gli argomenti usati per celebrare Dante erano pressoché gli stessi di quelli usati dagli illuministi per condannarlo. Se fino a questo momento era valso come rimprovero il fatto di essere definito come poeta barbarico, un poeta appartenente ad un periodo arcaico del suo popolo, ora questo stesso fatto si trasformava in un vanto; e se finora i tratti troppo forti e l'eccesso espressivo erano stati giudicati come privi di gusto e bizzarri, adesso il gusto viene disprezzato e ciò che è bizzarro viene esaltato»).

Siamo dunque di fronte al caso di un autore che con il Romanticismo passa da un canone negativo ad uno positivo sulla base di un radicale rovesciamento di valori.

Già per il Vico della *Scienza nuova*, Dante rappresenta «il toscano Omero». ²⁴ Come il poeta dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, Dante è visto dal filosofo italiano come «naiv, heroisch und erhaben», ²⁵ una valutazione che prefigura non soltanto quella dello *Sturm und Drang*, ma anche quella dello stesso Romanticismo. Tuttavia, come precisa sempre Auerbach, i Romantici tedeschi, troppo tesi verso speculazioni astratte di tipo estetico-filosofico, non erano grandi conoscitori del testo della *Divina commedia*. In linea con la famosa tragedia del conte *Ugolino* di Heinrich Wilhelm von Gerstenberg del 1768, in cui l'autore, anticipando lo *Sturm und Drang*, aveva offerto, come messo in evidenza da Peter Kuon, «das erste Beispiel kreativer Dante-Rezeption in Deutschland», ²⁶ «haben ihre Bewunderung für Dante und ihre vorzüglichen Übersetzungsfragmente gerade das Interesse für einzelne poetische Stellen des Gedichts angeregt», ²⁷ a scapito dell'opera complessiva, alimentando però in questo modo «einen förmlichen Dante-Kult». ²⁸ In questo modo, il Fiorentino entra a far parte, «neben den Shakespeares und Goethes, manchmal auch neben Shakespeare und Cervantes», ²⁹ di ciò che Auerbach chiama la «Dreigestirn der neueren europäischen Dichtung», ³⁰ o, come potremmo anche dire, del canone dei Romantici tedeschi.

Aggiungo, tra parentesi, che in epoca romantica escono in Germania tre traduzioni complete della *Divina commedia*, la prima ad opera di Karl Ludwig Kannegießer data alle stampe nel 1809, ³¹ la seconda di Karl

24 Giambattista Vico, *La scienza nuova*, vol. 2, Roma-Bari, Laterza, p. 428.

25 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 173 («ingenuo, eroico e sublime»).

26 Peter Kuon, *Die kreativer Rezeption der Divina Commedia in Klassik und Romantik*, in «*Italien in Germanien*»: *deutsche Italienrezeption von 1750-1850*, Hrsg. Frank-Rutger Hausmann e.a., Tübingen, Narr, 1996, pp. 300-317 : 301 («il primo esempio di ricezione creativa di Dante in Germania»).

27 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 175 («la loro ammirazione per Dante e le loro pregevoli traduzioni frammentarie hanno limitato l'interesse ad alcuni passi poetici del poema»).

28 *Ibid.* («un vero e proprio culto per Dante»).

29 *Ibid.* («accanto a Shakespeare e Goethe, qualche volta anche accanto a Shakespeare e Cervantes»).

30 *Ibid.* («triade della moderna poesia europea»).

31 *Die Göttliche Komödie des Dante*, Herausgegeben von Carl Ludwig Kannegießer,

Streckfuß, molto apprezzata da Goethe e pubblicata tra il 1824 e il 1826,³² e la terza, di Re Giovanni di Sassonia, uscita a partire dal 1828 e completata nel 1849 sotto lo pseudonimo di Filalete,³³ di cui però soltanto la prima e l'ultima si conformano all'approccio retrospettivo e straniante della teoria romantica della traduzione poetica.

Tuttavia, come sottolinea ancora Auerbach, né August Wilhelm Schlegel, il più geniale traduttore del Romanticismo tedesco, definito da suo fratello Friedrich come «Altmeister aller Danteschen Wissenschaft»,³⁴ né il filosofo idealista romantico Schelling hanno intrapreso, contro ogni ragionevole attesa, uno studio esaustivo sul nostro poeta. Schelling però, nel suo saggio su *Dante in philosophischer Beziehung* del 1803, considerato, sempre da Auerbach, «weitaus das Bedeutendste, was in der eigentlichen Romantik über Dante und die *Komödie* geschrieben wurde»,³⁵ prese in considerazione il testo nella sua interezza, interpretandolo come «Verbindung des Allegorischen mit dem Historischen»,³⁶ inserendo in un'ottica positiva la sua singolarità formale e tematica, laddove l'Illuminismo si era perso in uno sterile dibattito intorno alla definizione di genere, e riconoscendo, infine, nella «Trichotomie der *Komödie* [...] den sinnbildlichen Ausdruck des inneren Typus aller Wissenschaft und Poesie, in dem die Hölle das Reich der Natur, das *Purgatorio* das Reich der Geschichte, das *Paradiso* das Reich der Kunst darstelle».³⁷

Shakespeare

«In keinem anderen Land auf dem Kontinent», nota Günther Erken, «hat Shakespeare eine so paradigmatische Bedeutung erlangt wie in

Amsterdam im Kunst- und Industrie-Comptoir, 1809.

32 *Die Göttliche Komödie des Dante Alighieri*, übersetzt und erläutert von Karl Streckfuß, Halle, bei Hemmerde und Schwetschke, 1824-1826.

33 *Dante Alighieris Göttliche Komödie*. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philaletes. 3 Teile. Dresden, Leipzig, 1849.

34 Erich Auerbach, *art. cit.*, p. 176 («il grande maestro della critica dantesca»).

35 *Ibid.*, p. 177 («il testo di gran lunga più importante che il Romanticismo abbia scritto su Dante e la *Commedia*»).

36 *Ibid.* («combinazione tra allegoria e storia»).

37 *Ibid.* («tricotomia della *Commedia* [...] l'espressione simbolica del tipo interiore di ogni scienza e poesia, in cui l'*Inferno* rappresenterebbe il regno della natura, il *Purgatorio* il regno della storia, il *Paradiso* il regno dell'arte»).

Deutschland»,³⁸ dove fu considerato non solo come ispiratore e modello, ma quasi da subito, prima ancora che se ne conoscessero i testi, come un mito, per finire con l'essere collocato accanto a Goethe e Schiller come terzo poeta classico della letteratura tedesca, così come Amleto fu accostato a Faust in quanto rappresentante del carattere tedesco.

Rispetto a Dante, recepito, come si è potuto vedere, in modo prevalentemente selettivo, le opere teatrali di Shakespeare ebbero la fortuna di essere accolte, celebrate, studiate, tradotte e in molti casi messe in scena nella loro interezza. Inoltre, nel caso del drammaturgo elisabettiano, l'inserimento in un canone positivo avvenne già alcuni decenni prima dell'avvento del Romanticismo, i cui maggiori rappresentanti, tuttavia, integrarono e modificarono i criteri adottati da un certo Illuminismo nonché dallo *Sturm und Drang* per elevare a modello il poeta inglese.

Mentre nella prima metà del Settecento un autorevole rappresentante della poetica classicistica come Johann Christoph Gottsched motiva il rifiuto del teatro shakespeariano sulla base della sua violazione delle unità aristoteliche di azione, tempo e luogo, della mancata osservazione del principio di verosimiglianza, della combinazione di elementi tragici e comici e di uno stile, che con la sua ricchezza di immagini, i suoi giochi di parole e la sua rozzezza sconvolgeva i principi della retorica classica, già nel 1759 Gotthold Ephraim Lessing, nella famosa diciassettesima *Literaturbrief*, parte di una raccolta di critiche letterarie in forma epistolare pubblicata insieme a Friedrich Nicolai e Moses Mendelssohn, innalzò Shakespeare a modello del teatro tedesco contro Gottsched e il teatro classico francese: «Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden,» nota Lessing, «ist *Shakespear* in weit grösserer tragischer Dichter als *Corneille*; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. *Corneille* kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und *Shakespear* in dem Wesentlichen näher. [...] Nach dem *Oedipus* des *Sophokles*», aggiunge il drammaturgo tedesco, «muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als *Othello*, als *König Lear*, als *Hamlet* etc.».³⁹

38 Günther Erken, *Deutschland*, in *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Hrsg. Ina Schabert. Stuttgart, Kröner, 2000, pp. 635-650: 635 («In nessun altro paese del continente Shakespeare ebbe un significato altrettanto paradigmatico quanto in Germania»).

39 Friedrich Nicolai, Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, *Briefe die neueste Literatur betreffend*, Hildesheim, New York, Olms 1974, p. 101 («Anche rispetto agli

Il ruolo di avanguardia della Germania nella ricezione di Shakespeare risulta evidente se si pensa che il giudizio europeo sul drammaturgo elisabettiano fu condizionato, in qualche caso fino al Romanticismo, da critici come Pope e Dryden in Inghilterra e da Voltaire in Francia. Quest'ultimo, ancora nel 1761, pubblica due traduzioni del famoso monologo di Amleto, una bella infedele in versi alessandrini e l'altra semanticamente fedele, in prosa e quindi 'brutta', allo scopo, in quest'ultimo caso, di metterne in risalto lo stile barbarico.⁴⁰

Gli anni sessanta del Settecento vedono poi la pubblicazione di ventidue drammi shakespeariani in traduzione tedesca ad opera di Christoph Martin Wieland. Anche se non concepite per essere messe in scena, queste traduzioni in una prosa fedele, che avrà un impatto decisivo sul teatro dello *Sturm und Drang*, ebbero uno straordinario successo sulla scena, fino e anche oltre il Romanticismo.⁴¹

Da questo momento in poi Shakespeare è valutato come «Natur- und Originalgenie» nonché come profondo e ineguagliabile conoscitore dell'animo umano. Infatti, Johann Gottfried Herder, uno dei maggiori rappresentanti dello *Sturm und Drang*, in un suo famoso saggio del 1772, come prima di lui avevano già fatto Lessing e, successivamente, Gerstenberg, fa un paragone tra Shakespeare e Sofocle collocando ognuno, secondo il pensiero storico sviluppatosi intorno a metà secolo, nel proprio tempo. Come Sofocle aveva fatto con i greci, Shakespeare, il «Dollmetscher der Natur in all' ihren Zungen»,⁴² «lehrt, rührt und bildet [...] Nordische Menschen»⁴³, riunendo «[l]auter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter

antichi Shakespeare risulta un poeta drammatico molto più grande di Corneille, nonostante questi conoscesse gli antichi molto bene, mentre l'altro quasi per nulla. Corneille si avvicina ad essi nell'impianto meccanico, Shakespeare invece nella sostanza. [...] Dopo l'*Edipo* di Sofocle nessun testo teatrale deve avere un maggiore impatto sulle nostre passioni dell'*Otello*, del *Re Lear*, dell'*Amleto*, ecc.»).

40 Cfr. Peter Kofler, *Übersetzung und Modellbildung: Klassizistische und anticlassizistische Paradigmen für die Entwicklung der deutschen Literatur im 18. Jh., in Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Hrsg. Harald Kittel e.a., vol. 2, Berlin-New York, de Gruyter, pp. 1723-1737: 1732.

41 *Ibid.*, pp. 1732-1733.

42 Johann Gottfried Herder, *Shakespeare*, in Herder, Goethe, Frisi, Möser, *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, Hrsg. Hans Dietrich Irmscher, Stuttgart, Reclam, pp. 63-91: 77 («l'interprete della natura in tutti i suoi linguaggi»).

43 *Ibid.*, pp. 77-78 («educa, commuove e forma [...] gli uomini del Nord»).

aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt»⁴⁴ «zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Grösse habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet».⁴⁵

Proprio su queste basi, i romantici tedeschi, a partire dagli anni novanta del XVIII secolo, inseriscono Shakespeare nel loro canone, e ciò non solo attraverso una traduzione, quella in versi di August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck, pubblicata in nove volumi a Berlino tra il 1796 e il 1810 e ancora oggi considerata, a sua volta, come canonica, ma anche attraverso una ricerca di stampo storico-biografico nonché estetico-filologico.

In un saggio dal titolo *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* del 1796, Ludwig Tieck, ripercorrendo le tappe della ricezione shakespeariana nella Germania del XVIII secolo, scrive:

Man hat oft Shakespear's Genie bewundert, das in so vielen seiner Kunstwerke die gewöhnliche Bahn verläßt und neue Pfade sucht; bald Leidenschaften bis in ihre feinsten Schattirungen, bald bis zu ihren entferntesten Grenzen verfolgt; bald den Zuschauer in die Geheimnisse der Nacht einweiht und ihn in einen Kreis von Hexen und Gespenstern versetzt; ihn dann wieder mit Feen und Geistern umgibt, die jenen fürchterlichen Erscheinungen völlig unähnlich sind. Man hat zu oft über die Kühnheit, mit der Shakespeare die gewöhnlichen Regeln des Drama verletzt, die ungleich größere Kunst übersehen, mit der er den Mangel der Regel unbemerkt macht; denn eben darin besteht der Probirstein des echten Genies, daß es für jede verwegene Fiction, für jede ungewöhnliche Vorstellungsart schon im voraus die Täuschung des Zuschauers zu gewinnen weiß; daß der Dichter nicht unsere Gutmüthigkeit in Anspruch nimmt, sondern die Phantasie, selbst wider unsern Willen, so spannt, daß wir die Regeln der Aesthetik, mit allen Begriffen unsers aufgeklärten Jahrhunderts vergessen, und uns ganz dem schönen Wahnsinn des Dichters überlassen.⁴⁶

44 *Ibid.*, p. 78 («soltanto singoli fogli strappati dalla tempesta dei tempi dal libro degli eventi, della provvidenza, del mondo»).

45 *Ibid.* («in un unico quadro teatrale, in un unico sublime evento, che solo il poeta riesce a dominare»).

46 Ludwig Tieck, *Über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, in Id., *Kritische Schriften*. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck. Erster Band. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1848, pp. 35-74 e 135-184: 37 («Spesso è stato ammirato il genio di Shakespeare, che in così tante delle sue opere abbandona la tradizione per cercare nuovi percorsi; che insegue le passioni ora fino nelle loro pieghe più nascoste, ora fino ai loro confini più remoti; ora introduce lo spettatore ai segreti della notte e lo colloca in una cerchia di streghe e fantasmi; lo cir-

E Tieck continua sostenendo che

Shakespeare war in seinem Zeitalter, mehr als jeder andere Schriftsteller, der Dichter seiner Nation; er schrieb nicht für den Pöbel, aber für sein Volk; und die dramatischen Meisterstücke der Alten, selbst wenn er sie gekannt hätte, waren daher nicht das Tribunal, vor das er seine Schauspiele zog, sondern durch ein aufmerksames Studium des Menschen hatte er gelernt, was auf die Gemüther wirkt, und nach seinem eigenen Gefühl und den Regeln, die er aus der Erfahrung abstrahirt hatte, dichtete er seine Kunstwerke.⁴⁷

Sempre nel 1796 esce sulla rivista «Die Horen» diretta da Friedrich Schiller un saggio di August Wilhelm Schlegel intitolato *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*. Rivolgendosi direttamente al drammaturgo elisabettiano, Schlegel esclama: «Nie wurde ein Sterblicher mehr vergöttert als du, aber auch nie einer alberner und lästerlicher geschmäht».⁴⁸ Volgendo poi lo sguardo al modo in cui Goethe aveva espresso il proprio giudizio su Shakespeare in generale e sull'*Amleto* nello specifico, il critico romantico prosegue asserendo che nel romanzo goethiano

das Lob und die Auslegung des größten dramatischen Dichters ist auf die gefälligste Art dramatisiert. Es wird keine Standrede an seinem Grabe gehalten, noch

conda poi con fate e spiriti del tutto dissimili da quelle spaventose apparizioni. Tropo spesso ci si è concentrati sull'audacia con cui Shakespeare viola le regole convenzionali del dramma, dimenticando la maestria ancor maggiore con cui riesce a nascondere la mancanza di regole. La pietra di paragone del vero genio consiste nella capacità di saper ottenere fin dall'inizio l'illusione dello spettatore per ogni audace finzione, per ogni insolita rappresentazione; nel fatto che il poeta non si affida alla nostra bonomia, ma tende la nostra fantasia anche contro la nostra volontà, fino a farci dimenticare le regole dell'estetica insieme a tutti gli altri concetti del nostro secolo illuminato e farci abbandonare completamente alla splendida follia del poeta»).

47 *Ibid.*, p. 38 («Shakespeare fu nel suo tempo più di ogni altro scrittore il poeta della nazione. Non scriveva per la plebe, ma per il suo popolo; e i capolavori drammatici degli antichi, anche se li avesse conosciuti, non erano il tribunale davanti al quale presentare i suoi drammi. Fu piuttosto grazie a un attento studio dell'uomo che aveva appreso ciò che tocca gli animi e compose le sue opere seguendo il suo istinto e le regole tratte dall'esperienza»).

48 August Wilhelm Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in ID., *Sprache und Poetik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962, pp. 88-122: 89 («Mai un mortale fu idolatrato più di te, ma mai nessuno fu anche più scioccamente ammirato e ingiuriosamente oltraggiato»).

weniger ergeht ein altägyptisches Totengericht über ihn. Er ist auferstanden und wandelt unter den Lebenden, nicht durch irgendeine peinliche Beschwörung, sondern willig und froh stellt er sich auf das Wort eines Freundes und Vertrauten in verjüngter Kraft und Schönheit dar.⁴⁹

Passando poi all'*Amleto*, Schlegel lo definisce come «von jeher das bewundernste und gewiß das mißverstandenste unter allen Stücken Shakespeares». ⁵⁰ Dell'eroe eponimo, poi, Schlegel, sempre sulla scorta di Goethe, in cui, conviene ricordarlo, i romantici, in questo momento storico, vedevano uno di loro, dice:

Taten werden von ihm gefordert, und er gibt nur Gefühle und Gedanken. Allein wenngleich wenig getan wird, so geschieht doch viel, und viel wird zu denken aufgegeben. Grausen, Erstaunen und Mitleid ketten den großen Haufen an die Bühne, die von den wundervollen und furchtbaren Schlägen des Schicksals gleichsam in ihren Grundfesten wankt, während den weiseren Hörer die unaufgelösten Rätsel seines Daseins, welche er in Hamlets Seele ließ, in sein eigenes Innere versenken.⁵¹

Sempre nello stesso saggio, verso la fine, Schlegel si esprime su un progetto che vedrà la luce a partire dall'anno successivo e grazie al quale, più di ogni speculazione estetico-filosofica, si concretizzerà l'inserimento di Shakespeare nel canone dei romantici, ma non solo:

Eine poetische Übersetzung, welche keinen von den charakteristischen Unterschieden der Form auslöschte, und 'seine' Schönheiten, so viel möglich, bewahre, ohne die Anmaßung ihm jemals andere zu leihen; welche auch die mißfallenden

49 *Ibid.*, p. 88 («l'elogio e l'interpretazione del sommo poeta drammatico è drammatizzata in modo altamente piacevole. Non si tiene un discorso funebre sulla sua tomba, né tanto meno si celebra un giudizio universale in stile egiziano. Egli è risorto e cammina tra i vivi, non costretto da una patetica evocazione, bensì pronto e lieto risponde con rinnovata forza e bellezza alla chiamata di un amico»).

50 *Ibid.*, p. 91 («tra tutte le opere teatrali di Shakespeare, quella forse da sempre più ammirata, ma certamente anche maggiormente fraintesa»).

51 *Ibid.* («Ciò che ci si attende da lui sono azioni, mentre egli offre soltanto sentimenti e riflessioni. Tuttavia, anche se c'è poca azione, ciò che succede è molto e molto da pensare. Orrore, stupore e compassione incatenano le masse alla scena, scossa nelle sue fondamenta dai meravigliosi e tremendi rovesci della fortuna, mentre l'ascoltatore più saggio contempla i misteri irrisolti dell'esistenza inserite nell'animo di Amleto»).

Eigenheiten seines Stils, was oft nicht weniger Mühe machen dürfte, mitübertrüge, würde zwar gewiß ein Unternehmen von großen, aber in unserer Sprache nicht übersteiglichen Schwierigkeiten sein.⁵²

52 *Ibid.*, p. 116 («Una traduzione poetica che non cancelli nessuna delle caratteristiche differenze formali e ne conservi più possibile le bellezze, senza mai attribuirne altre, che trasferisca anche le particolarità stilistiche sgradite, cosa che spesso dovrebbe risultare non meno faticosa, sarebbe certamente un'impresa di grande, ma nella nostra lingua di non insuperabile difficoltà»).

LE MERVEILLEUX ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE ET SES MODÈLES

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)
alain.montandon@uca.fr

RÉSUMÉ : Le merveilleux (*wunderbar/wunderlich/wundersam*) du romantisme allemand n'a pas de modèle canonique mais trouve son inspiration chez divers auteurs tels Shakespeare ou Gozzi, tout comme dans le magique Orient qu'ils subvertissent en l'intégrant de manière plus réaliste dans la vie contemporaine, mettant ainsi l'accent sur une dualité fondamentale. L'exemple du *Vase d'Or* d'Hoffmann est accompagné de l'analyse que fait Tieck du traitement du merveilleux chez Shakespeare, où domine l'appel à l'imagination. De sorte que merveilleux et fiction se rejoignent dans l'expression d'une agile liberté.

ABSTRACT: The marvelous (*wunderbar / wunderlich / wundersam*) of German Romanticism does not have a canonical model but finds its inspiration in various authors such as Shakespeare or Gozzi, just as in the magical Orient which they subvert by integrating it more realistically into contemporary life, thus emphasizing a fundamental duality. The example of Hoffmann's *The Golden Pot* is accompanied by Tieck's analysis of the treatment of the marvelous in Shakespeare, where the call to the imagination dominates. So that wonderful and fiction come together in the expression of an agile freedom

MOTS CLÉS : Romantisme, conte, merveilleux, fantastique, imagination

KEY WORDS : Romanticism, fairy tale, marvelous, fantastic, imagination

LE MERVEILLEUX ROMANTIQUE EN ALLEMAGNE ET SES MODÈLES

Alain MONTANDON (*Université Clermont Auvergne*)
alain.montandon@uca.fr

Il n'y a pas chez les romantiques allemands de modèle canonique, puisque rejetant les modèles extérieurs, refusant toute imitation dans un effort de libération de l'emprise des cultures étrangères et tout d'abord de la littérature française, le mot d'ordre est de s'imiter soi-même. Ce besoin d'originalité est une quête d'authenticité qui met de côté les modèles. Dans cette perspective, l'une des formes privilégiées sera le conte parce que – depuis Herder – il recèle l'esprit du peuple et est donc conçu comme un retour à l'origine authentique de soi-même. Là encore le conte sera moins cependant l'héritage du conte populaire auquel les frères Grimm donnent toute son ampleur que le conte d'artiste, le *Kunstmärchen*, autrement dit une forme supérieure créée de toutes pièces et dépassant largement le conte traditionnel.

Aussi, canonique ne sera pas un modèle extérieur, mais cette « musique intérieure » qu'évoque Hoffmann dans ses écrits musicaux.¹ Pour lui, plutôt que de rechercher tel procédé afin de provoquer certaine émotion sur l'auditeur, il faut d'abord être soi-même ému, avoir entendu sa « musique intérieure » (« seine innere Musik »), et les moyens permettant de traduire cette émotion par les sons viendront d'eux-mêmes. Cette théorie de l'inspiration musicale vaut aussi pour l'écriture littéraire comme on le voit par exemple dans le *Vase d'or*, mais également chez les autres écrivains du romantisme allemand, à commencer par Novalis (« Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg »)² et la quête de l'intériorité.

Aussi les écrivains auxquels on se réfère le plus souvent, comme Cervantès, Shakespeare, Sterne, Gozzi sont-ils, pour le poète, cités pour faire résonner l'euphonie, pour suivre la métaphore musicale employée par Hoffmann dans le *Chevalier Gluck*.

Nous prendrons pour l'analyse l'exemple du merveilleux qui est au centre de la poétique du romantisme allemand. Le merveilleux n'est certes

1 E.T.A. Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Paris, L'Âge d'Homme, 1986.

2 Novalis, *Blütenstaub* (Fragment 16), in Id., *Novalis Werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1960, p. 327.

pas une catégorie nouvelle. Le terme de *mirabilia* implique la surprise et l'étonnement qui peut prendre la forme de l'admiration, de la crainte ou de la fascination. *Mirror*, admirer, mirer, implique que c'est un regard qui voit et qui qualifie ainsi le merveilleux. En une telle focalisation scopique réside le dispositif qui crée l'effet de merveilleux et oriente la réception du texte. Les œuvres du romantisme insisteront avec force sur la vue, le regard et les dispositifs optiques qui donnent accès à cet autre monde qualifié de merveilleux.³ Néanmoins ce qu'est le merveilleux lui-même est d'une nature incertaine, car les définitions en sont floues, vagues, trop larges ou trop restreintes, tant la notion peut varier et prendre différents aspects.

Les termes allemands nuancent le champ du merveilleux. Si *sich wundern* signifie s'étonner, le *Wunder*, la merveille, le miracle, la splendeur a d'abord une relation au mystère, au secret, à l'inexplicable, à l'énigme, à une singularité particulière. Mais d'autres termes précisent en les différenciant les diverses faces du merveilleux. Le *wunderbar*, le terme le plus général pour dire le merveilleux, connote ce qui sort de l'ordinaire, qui impressionne, qui est digne d'admiration, exceptionnel, fabuleux. Relié au légendaire, à la féerie, au rêve et au fantastique il désigne aussi ce qui est magnifique, unique et enchanteur. Le *wunderlich* apporte une nuance de remarquable, de bizarre, de singulier, d'original et d'excentrique, d'étrange instillant par ailleurs des aspects qui peuvent être comiques ou grotesques. Quant à *wundersam*, c'est l'aspect d'irréalité, d'imaginaire, de surnaturel et d'images relevant de la vision trouble et d'étrangement inexplicable qui domine cet aspect du merveilleux. Ainsi Chamisso intitule-t-il son récit relevant à la fois du merveilleux et du fantastique *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*,⁴ dans lequel l'étrangeté d'un homme ayant perdu son ombre suscite chez ses compatriotes l'horreur et un sentiment d'abjection l'excluant de toute société. Le merveilleux est ici ce qui sort de l'habituel, qui contredit les lois de la nature en en transgressant les normes. Dès le début du récit en forme de conte, l'homme gris qui propose l'étrange et diabolique commerce à Peter Schlemihl, incarne entièrement ce merveilleux surnaturel. Surgi de nulle part, ayant des poches recelant miracu-

3 Voir par exemple pour la littérature française Max Milner, *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

4 Traduit en français par *La merveilleuse histoire de Peter Schlemihl*, par *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* ou par *L'extraordinaire aventure [ou histoire] de Peter Schlemihl*.

leusement divers objets, l'inconnu lui offre la bourse de Fortunatus, puis se met « avec la plus merveilleuse adresse »⁵ à détacher délicatement son ombre du gazon et la rouler afin de la mettre dans sa poche. Une telle rupture avec l'ordinaire peut tourner aussi bien à l'horreur qu'au sublime, au céleste ou à l'abîme, à l'image d'un danseur sur la corde entre ciel et abîme, pris dans la double postulation de son être.

En introduisant l'histoire de *La maison déserte*, Théodore soulignait d'abord que les phénomènes réels de la vie prennent des formes beaucoup plus merveilleuses que tout ce que l'imagination la plus vive pouvait inventer :

Le Dictionnaire des synonymes d'Eberhard t'apprendra qu'on appelle « singulières » (*wunderlich*) toutes les manifestations de la connaissance et du désir qui ne peuvent se justifier en raison, mais qu'on dit « merveilleux » (*wunderbar*) ce que l'on tient pour impossible, pour incompréhensible, ce qui semble dépasser les forces connues de la nature, ou, ajouterai-je, ce qui va à l'encontre de leur marche courante. [...] Mais il est certain que ce qui paraît singulier est une pousse du merveilleux, et que bien souvent nous ne voyons pas le tronc merveilleux qui fait pousser les rameaux singuliers avec leurs feuilles et leurs fleurs. Dans l'aventure dont je m'en vais vous faire part, tous deux, le singulier et le merveilleux, se mêlent, me semble-t-il, d'une bien effroyable façon.⁶

- 5 Adelbert von Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, traduction de Benard Lortholary, Paris, Gallimard (« Folio bilingue »), 1992, p. 47. Peter Schlemihl s'étonne de voir apparaître non seulement un portefeuille, une lunette d'approche, un tapis de vingt aunes de long sur dix de large, une tente des mêmes dimensions et trois chevaux. L'importance de la vue dans l'apparition du merveilleux est soulignée par son exclamation : « Si je ne t'affirmais l'avoir vu de mes propres yeux, tu ne le croirais certainement pas » (*Ibid.*, p. 39).
- 6 E.T.A. Hoffmann, *Tableaux nocturnes*, traduction de Philippe Forget, Paris, Imprimerie Nationale, 2002, t. II, p. 75 et p. 77. (« Aus Eberhards ‚Synonymik‘ mußt du wissen, daß *wunderlich* alle Äußerungen der Erkenntnis und des Begehrens genannt werden, die sich durch keinen vernünftigen Grund rechtfertigen lassen, *wunderbar* aber dasjenige heißt, was man für unmöglich, für unbegreiflich hält, was die bekannten Kräfte der Natur zu übersteigen oder, wie ich hinzufüge, ihrem gewöhnlichen Gange entgegen zu sein scheint. Daraus wirst du entnehmen, daß du vorhin rücksichts meiner angeblichen Sehergabe das Wunderliche mit dem Wunderbaren verwechseltest. [...] Aber gewiß ist es, daß das anscheinend Wunderliche aus dem Wunderbaren sproßt und daß wir nur oft den wunderbaren Stamm nicht sehen, aus dem die wunderlichen Zweige mit Blättern und Blüten hervorsprossen. In dem Abenteuer, das ich euch mitteilen will, mischt sich beides, das Wunderliche und Wunderbare, auf, wie mich

On voit que le merveilleux reste invisible aux yeux de la plupart des hommes qui n'en voient que les manifestations extérieures alors que le tronc même se dérobe à leurs regards. Le merveilleux ne saurait être appréhendé qu'indirectement et comme le remarque justement Alain Muzelle⁷ il faut pour cela apprendre à déchiffrer les signes inscrits dans les manifestations de l'étrange et les hiéroglyphes de la nature, ainsi que l'expose par exemple Novalis dans les *Disciples à Saïs*. Le sixième sens évoqué par Hoffmann, à l'instar de celui des chauves-souris, ne donne pas accès au merveilleux, mais à son pressentiment (*Ahnung*), un concept très romantique puisqu'il est une intuition qui ne peut être objectivée. Le merveilleux n'est que le pressentiment de l'infini, son geste, son esquisse, son potentiel.

L'écriture du merveilleux s'exprime donc principalement dans le conte, qui apparaît comme son lieu même. Au XVIII^e siècle, les contes de fées ont renouvelé la définition du merveilleux en lui attribuant certaines fonctions spécifiques, comme on le voit en particulier dans les *Aventures de Don Sylvio de Rosalva* de Wieland. Le romantisme redéfinit la notion en continuité partielle avec la tradition, mais en en transformant le statut, en lui assignant une fonction performative et de nouveaux horizons esthétiques. Le merveilleux peut être considéré comme un dispositif de survivance,⁸ un retour à l'origine, à l'inconscient, à l'irrationnel fondateur dans une régression de la lumière à la nuit, au rêve, à l'enfance.⁹ Mais la conception d'un savoir de l'origine contenu dans les contes conduit à une nouvelle fondation, une restauration dans la forme du *Kunstmärchen*. Par rapport aux contes traditionnels, la subjectivisation du merveilleux, désormais intériorisé et conjugué sur le mode du rêve, de la fantaisie ou de la hantise opère ainsi un déplacement radical. « Dans un Märchen authentique, tout doit être merveilleux, mystérieux et incohérent »¹⁰ écrit Novalis.

dünkt, recht schauerliche Weise »).

7 Cf. Alain Muzelle, *L'arabesque. La théorie romantique de Friedrich Schlegel à l'époque de l'Athenäum*, Paris, PUPS, 2006, p. 183.

8 Voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

9 « l'enfant qui croit n'entendre dans les contes de fées que la voix de sa nourrice, recueille en effet la poussière des religions depuis longtemps écroulées et disparues », assure Edgar Quinet (cf. « De l'histoire de la poésie », in Id., *Allemagne et Italie. Philosophie et poésie*, Paris-Leipzig, Desforges et C.^{ie}, 1839, t. 2, p. 238-239).

10 Nous citons ici la traduction d'Albert Béguin (*L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1960, p. 209).

Il convient donc de distinguer le conte traditionnel et son merveilleux du *Märchen* romantique qui, comme c'est le cas du *Vase d'or* d'Hoffmann, mêle merveilleux et quotidien dans une tension tout à fait singulière, ouvrant un espace narratif original dont on connaît la prospérité. Le trait spécifique en est la confusion entre différents niveaux, l'indécision du sens et des interprétations possibles. Et il n'est pas innocent que nombre de ces récits commencent sous l'éclairage vacillant du feu d'une cheminée, de la flamme tremblante d'une bougie lorsque tombe la nuit et que les ténèbres envahissent le monde. On pensera au début de *Der tolle Invalide* d'Achim von Arnim, au début du *Godwi* de Brentano, sans parler de certains contes d'Hoffmann. Le récit de Tieck, *Eckbert le blond*, après avoir évoqué la situation du chevalier Eckbert, vivant avec son épouse dans une grande solitude emplie de mélancolie taciturne et l'amitié entretenue avec Philippe Walther, son seul ami, auquel il pense confier son secret le plus intime (non sans la crainte que les révélations fassent reculer d'effroi son confident) met en place le cadre dans lequel va se dérouler le récit-confession de Bertha, un soir d'automne et de brouillard. Le jeu des flammes au plafond initie cette surface de projection propre à la rêverie et aux fantaisies de l'imagination, tandis que l'inhospitalité du monde extérieur invite à la réclusion, la proximité et à l'intimité, faisant sortir Eckbert de sa réserve habituelle pour l'épanchement d'une confiance.

Bertha raconte d'abord sa renaissance à une vie nouvelle, dans l'espace merveilleux de la nature. Mais la sortie tragique du monde merveilleux la place devant une réalité décevante. Tout lui paraît désormais plus exigü, plus resserré, plus petit que dans son souvenir et les maisons de son enfance sont en ruines ou calcinées par l'incendie. Lorsque Bertha a terminé son histoire Walther la remercie du récit qu'elle vient de faire : « Je vous vois fort bien avec l'étrange oiseau ou occupée à nourrir le petit Strohmian ». Le nom du petit chien, que Bertha avait oublié et dont elle n'arrivait plus à se souvenir, apparaît brusquement dans l'histoire, comme un coup de tonnerre, bien pire encore que le retour du refoulé, car il signifie la porosité entre le monde merveilleux et celui de la réalité.

Le récit de Tieck est feuilleté, et superpose discours manifeste et pensées latentes avec tout un jeu sur le retour du refoulé, source d'angoisse qui témoigne également de la mobilité des choses, d'un monde changeant, chargé d'affects, d'émotions, de menaces. Le visage singulier de la vieille femme, visage invisible à force de grimaces, incarne l'expérience du vertige, le vertige vécu qui ne laisse aucune image arriver à la conscience. Ce déficit de référentialité fait de ce visage le miroir de ce frisson panique que Tieck

appelle le « vertige de l'âme » (« Schwindel der Seele »). Vertige, parce que l'absence de repères extérieur entraîne le tourbillon de la conscience. Dans son essai sur le merveilleux chez Shakespeare,¹¹ Tieck — qui cite d'ailleurs *Le Diable amoureux* de Cazotte — remarque que « l'imagination procède souvent ainsi dans le rêve. Le risible prépare souvent l'épouvantable. [...] l'âme est prise d'une sorte de vertige dans lequel à la fin elle se laisse aller à l'illusion, car elle a perdu tous les critères de la vérité et de l'erreur ».¹² Je ne peux quant à moi ne pas faire le lien entre le merveilleux et la blessure que peut suggérer le rapprochement de *Wunde* à *wunderbar*.

La poétique du merveilleux implique la faille, le décentrement, le chaos et son agilité et la dialectique du proche et du lointain, d'un lointain aussi géographique que temporel. Aussi les modèles du merveilleux sont-ils à trouver aussi bien dans les Edda qu'en Orient. Ainsi Wackenroder écrit-il le *Merveilleux conte oriental d'un saint nu* (1797).

Hoffmann situait, dans les *Frères Sérapion*, le domaine du conte en Orient, cet Orient qui est par excellence le monde du merveilleux, et dont les contes de Shéhérazade sont un modèle imaginaire. *Les Mille et une Nuits* lui donne d'ailleurs l'idée de la narration encadrée, mais au lieu d'habiller ses héros en costume oriental, il les place dans la vie quotidienne. Hoffmann critique en effet l'irréalisme des contes. Ainsi :

Il était habituel, et c'était même la règle, de transposer tout ce qui était conte en Orient et de prendre pour modèle les contes de Shéhérazade. En effleurant les mœurs de l'Orient, on se créait un monde qui, sans appui, flottait en l'air et brouillait nos yeux. C'est la raison pour laquelle ces contes étaient la plupart froids, indifférents et ne pouvaient ni enflammer ni exciter l'imagination.¹³

Aussi veut-il écrire un conte de notre temps (« ein Märchen aus der neuen Zeit »),¹⁴ un conte qui se passe au XIX^e siècle dans un espace et un

11 Ludwig Tieck, *Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren*, in Id., *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848, Erster Band, p. 57.

12 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare*, in Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, Nantes, Éditions Cécile Default (« Horizons Comparatistes »), 2014, p. 179-209.

13 E.T.A. Hoffmann, *Serapions-Brüder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 599.

14 Sous-titre de E.T.A. Hoffmann, *Der Goldne Topf. Le Vase d'or*, éd. bilingue, Paris, Aubier, 1942.

temps que précisent soigneusement détails temporels et topographiques renvoyant à la bonne ville de Dresde où se passe le *Vase d'or*. « Tous les cordonniers, les tailleurs, les porteurs, les derviches, les marchands, etc. que l'on rencontre dans les contes, sont des figures que l'on peut voir quotidiennement dans la rue et comme la vie véritable ne dépend pas de l'époque ni des mœurs, mais qu'elle a éternellement les mêmes racines... ». ¹⁵ Pour un œil poétique il n'est donc point de différence entre Bagdad, Bamberg, ou Dresde. Il faut l'illusion de la réalité pour que l'on puisse pénétrer dans ce royaume de rêve et de poésie : « Je pense que la base de cette échelle céleste, sur laquelle on veut monter pour s'élever dans des régions supérieures, doit prendre appui dans la vie, de sorte que tout un chacun peut y monter ». ¹⁶

Son conte, enracinant de manière réaliste le merveilleux dans le quotidien, est marqué par une vision dualiste qui joue de la pénétration et de l'interpénétration constante des deux espaces, prosaïque et merveilleux. Cette conception du poétique se fait suivant la manière de Callot : le réalisme caricatural et burlesque permet, en déformant la réalité, d'en dégager le sens. On commence ainsi par un réalisme fantastique qui répond bien aux exigences du romantisme suivant Novalis pour lequel « romantiser est donner à l'ordinaire un aspect inhabituel, donner au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini ». ¹⁷

La première tentation était celle du burlesque : l'entrée des *Mille et une Nuits* (sans les turbans et les tapis magiques) dans la réalité quotidienne prenait au départ un tour trivial puisque Anselme recevait comme dot un pot de chambre en or garni de bijoux et que, à la première utilisation de celui-ci, notre héros était transformé en macaque (« Meerkater »). ¹⁸ Sans doute Hoffmann se souvient-il du *Don Sylvio de Rosalva* de Wieland qui en pissant dans un pot de chambre en cristal le rend à sa forme primitive, celle d'une fée. Mais il pense aussi aux métamorphoses qu'il a pu trouver dans le théâtre de Gozzi qu'il admirait beaucoup pour sa fantaisie et

15 E.T.A. Hoffmann, *Die Brautwahl*, in Id., *Die Serapionsbrüder*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 600

16 *Ibid.*, p. 599.

17 Novalis, *Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965, Band II, p. 545.

18 Lettre à Kunz, 19 août 1813, *Hoffmanns Briefwechsel*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, I, p. 408.

son humour.¹⁹ *L'Oiseau vert* a pu être une référence, tout comme *L'Amour des trois oranges* a participé à l'inspiration de *La Princesse Brambilla* et qu'il cite dans les *Dernières aventures du chien Berganza*.²⁰ Il cite *Turandot* dans *Le Vœu* et le *Chat Murr*, *Le Magnétiseur*, et dans *Les étranges souffrances d'un directeur de théâtre* où il loue avec enthousiasme « l'extraordinaire théâtre du merveilleux Gozzi » : « Que de grandeur, que de profondeur, que de vie dans les contes de Gozzi ». ²¹ Avec *La Princesse Brambilla*, ce « catéchisme de haute esthétique » ²² selon Baudelaire, Hoffmann renoue avec la *commedia dell'arte* et le jeu de masques et de métamorphoses dans le sillage de Gozzi pour un rêve jouant avec les identités. Le carnaval, mélangeant l'irréel et la réalité, transgressant les barrières avec humour, est un motif essentiel du romantisme dont se souviendra encore Schumann. « La Fantaisie dont les ailes ont besoin de l'Humour pour prendre leur essor », ²³ est un théâtre de caprice (*Capriccio*) dont l'humoresque arabe est le merveilleux miroir biseauté du poète²⁴ en sa vérité.

Il fallait trouver dans le petit monde du théâtre un couple qui fût non-seulement animé d'une véritable fantaisie, d'un véritable caprice intérieur, mais qui fût encore en état de reconnaître comme dans son miroir cette objective disposition de l'esprit, et de la produire dans la vie extérieure, de manière à opérer comme un charme pesant sur le grand monde, dans lequel ce petit monde est enfermé. Ainsi le théâtre, si vous voulez, devait représenter, sous un certain point de vue, la fontaine de l'Urdar, dans laquelle peuvent regarder les gens.²⁵

Dans le *Vase d'or*, à l'ombre d'un bureau, Anselme entend dans la brise du soir murmures, cris et chuchotements, comme des clochettes de cristal.

19 Voir Hedwig Hoffmann Rusack, *Gozzi in Germany*, New York, Columbia University Press, 1930, pp. 144-172.

20 Suite inspirée du *Colloque des chiens* de Cervantes.

21 E.T.A. Hoffmann, *Les singulières tribulations d'un directeur de théâtre*, in Id., *Œuvres complètes*, trad. T. Toussenel, Paris, 1830, tome douzième, p. 148.

22 Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*.

23 E.T. A. Hoffmann, *Princesse Brambilla*, éd. Erika Tunner, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 213.

24 « Peut-être alors, cher lecteur, en viendras-tu à croire que la vie réelle est pleine de merveilleux et de fantastique, et que le poète n'en peut saisir les rapports secrets que comme les reflets obscurs d'une glace dépolie » (E.T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callots Manier*, Darmsatdt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 344).

25 *Ibid.*

Cette ouverture mozartienne fait place à la vision des trois petits serpents diaprés de vert et d'or et celle de Serpentine provoquant le coup de foudre, la décharge électrique de l'amour. Le serpent chanteur et enchanteur renvoie à Mélusine, à la séductrice, à la nymphe des eaux, à la douce sirène. Emblème du mystère, de la vie et de l'âme, ce serpent vert a les yeux bleus, couleur romantique, la même couleur que celle de la fleur bleue de Novalis,²⁶ couleur aussi de la fleur de l'Inde, le lotus cher aux théosophes et aux adeptes de la métempsychose. Anselme cède aux charmes de cette figure, et pourtant Véronique a de beaux yeux et une voix comme une cloche cristalline !

Cette dualité qui se structure en figures opposées, d'un côté la lecture résolument anti-poétique des bons bourgeois et des philistins de la ville de Dresde qui ne voient dans cette histoire que « fariboles orientales » (« orientalischer Schwulst »), charabia dénué de sens, de l'autre le monde oriental mystérieux et magique, pénètre profondément la substance même du récit.

L'inclusion du conte dans le conte est sans doute un trait de l'ironie de la part d'Hoffmann qui aime jouer avec différents niveaux de narration. Il y a une insolence du merveilleux dans l'utilisation de celui-ci pour dérouter, déstabiliser, provoquer, par exemple lorsqu'on apprend le deuil que porte Lindhorst d'une personne décédée récemment, voici plusieurs centaines d'années. Le mythe cosmogonique qu'il raconte est plein d'énigmes, de mystères voire d'incohérences et semble proche de la mystification. Enfin l'intrusion du merveilleux dans le monde réel, avec ces oiseaux persifleurs, les fantômes gris de Véronique, la valse des betteraves et des cafetières, etc., sont une source de comique et d'ironie burlesque.

Cette mise en abyme est un procédé romantique d'infinisitation et de merveilleux fréquent. La réflexion et la réflexion de réflexion ont pour fonction de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit (l'activité de copiste d'Anselme est évidemment une mise en abyme de la création littéraire elle-même du conte). L'ouverture d'une perspective avec similitude et changement de niveaux a fasciné les romantiques. L'auto-enchâssement narratif permet d'aborder une triple transgression : celle du principe de causalité (un produit se donne comme le produit de son produit), celle de la temporalité et celle de l'espace. Ainsi la mise en

26 «Farbencharakter. Alles blau in meinem Buche» (Novalis, *Schriften*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, t. III, p. 676).

abysses ouvre-t-elle au récit sa dimension poétique en y apportant non seulement un aspect ludique, la légèreté et la grâce de la fiction aux vivantes arabesques, mais elle suspend le mécanisme de l'enchaînement des causes et des effets (ce qui est bien entendu une exigence de l'idéalisme magique), elle suspend la temporalité en introduisant l'éternel retour du même et en brisant les chaînes du temps (ce qui projettera Anselme dans cet âge d'or paradisiaque, vert paradis d'amours idylliques où c'est l'éternité qui marque la mesure) et enfin elle bouscule les lois de l'espace (on peut être en plusieurs endroits à la fois et passer l'après-midi en Orient pour prendre le thé à Dresde...).

Le conte était pour Novalis prophétique de l'âge d'or : « Le véritable auteur du Märchen est un voyant de l'avenir ».

Dans un Märchen authentique, tout doit être merveilleux - mystérieux, incohérent, - tout doit être animé. Spontané. Et chaque chose à sa façon. Toute la nature doit se mêler étrangement au monde des esprits - [ce doit être] l'époque de l'universelle anarchie, de l'irrégularité - de la liberté - l'état de nature de la Nature - l'époque d'avant le monde. Cette époque des origines présente les traits épars de l'époque d'après le monde, de même que l'état de nature est une étrange image du royaume éternel... Dans le monde futur, tout est comme dans le monde de jadis, - et pourtant tout est différent. Le monde futur est le chaos rationalisé - le chaos qui s'est pénétré lui-même - le chaos qui est en lui et hors de lui : chaos à la puissance deux, chaos infini.

Tous les Märchen ne sont que rêves de cette patrie qui est partout et nulle part.²⁷

Le conte est ainsi la vraie histoire de l'humanité. Il a la valeur d'un mythe, visant, comme l'écrit Ricoeur, « à la fois le saut et le passage, la coupure et la suture - de l'être essentiel de l'homme à son existence historique ».²⁸

Le *Märchen* est une introversion par laquelle l'intérieur est révélé et l'extérieur caché selon Novalis. Autrement dit l'intrusion insolente du conte dans le conte le retourne comme un gant et permet à l'intériorité du

27 «Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang. Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten [...] In einem echten Märchen muß alles wunderbar, geheimnisvoll und unzusammenhängend sein; alles belebt. Jedes auf anderer Art. Die Ganze Natur muß auf wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt sein » (Novalis, *Werke*, hrsg. von G. Schulz, München, Beck, 1969, p. 494).

28 Paul Ricoeur, *La Symbolique du Mal*, Paris, Aubier Montaigne, 1960, p. 155.

poète de se déployer. Mais si avec le *Märchen*, mythe fondateur pour le romantisme allemand,²⁹ nous avons une nouvelle poétique, celui-ci n'est cependant livré, suprême ironie, que par bribes et de manière fragmentaire. L'utopie de l'âge d'or suggérée par le mythe d'Atlantis est transformée en stade esthétique. Lindhorst signifie à l'auteur que la félicité d'Anselme est la *Vie dans la poésie*.

La douzième *Veille* montre le narrateur privé de son héros et la vision donnée de l'âge d'or retrouvé, de l'idylle accomplie est d'un lyrisme irréel par l'usage de clichés et de stéréotypes pour évoquer ce qui ne se laisse plus appréhender. L'écrivain est à sa table de travail, abandonné par son héros qui a trouvé refuge en Atlantis, et c'est à ce moment-là que le poète comprend dans sa souffrance, ce qu'est réellement la vie dans la poésie et le rôle de l'imagination qui lui a permis de vivre toutes ces aventures.

Enfin pour la conception du merveilleux, on ne saurait oublier Shakespeare qui fut une référence importante pour les écrivains allemands du romantisme. L'auteur du *Songe d'une nuit d'été* est une source majeure de merveilleux dont les mécanismes ont été largement expliqués par la critique, en particulier par Jean Pironon, écrivant que les fonctions du merveilleux sont portées chez Shakespeare à un degré éminent de pertinence et de vérité par rapport au mystère essentiel de l'être.³⁰ Friedrich Schlegel, quant à lui, y voit un auteur romantique et transcendantal, tout comme Novalis.³¹ Ludwig Tieck et Friedrich Schlegel commencèrent très jeunes à le traduire. Ce dernier avait traduit le *Songe d'une nuit d'été* dès 1789. Tieck publia en 1796 sa traduction de *La Tempête*. En 1793 Tieck dont la vie en-

29 On trouvera une analyse plus précise et détaillée du *Vase d'Or* dans Alain Montandon, *Pour un mythe romantique du récit poétique : Hoffmann et le Vase d'Or*, in Véronique Gély-Ghedira (dir.), *Mythe et récit poétique*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand (« Littératures »), 1998, p. 75-87.

30 Dans ses analyses de Shakespeare, il note que « le discours du merveilleux a une fonction cognitive et psychorégénératrice, tout en fournissant dans ses structures mêmes l'image de son propre fonctionnement, une réflexivité qui en détermine et en précise la nature où il n'élimine jamais l'éventualité de transmutations réelles, d'une fusion totale entre signifié et signifiant, entre le signe et la chose. Il est le paradigme même des profondeurs du rêve, reconstruteur et révélateur. » (Jean Pironon, *Au cœur brillant des nuits. Essai sur l'imagination du merveilleux dans la poésie de la Renaissance anglaise*, Clermont-Ferrand, PUBP, 2001, p. 123).

31 Helmut Rehder, *Novalis and Shakespeare*, « PMLA », Vol. 63, 2, Jun. 1948, p. 604-624.

tière³² était occupée à la fois par le *Songe d'une nuit d'été* et *La Tempête*, avait entrepris d'écrire un essai comme préface à sa version en prose de *La Tempête*.³³ L'essai témoigne d'une fascination pour Shakespeare et le théâtre élisabéthain dont l'influence se voit non seulement dans son écriture dramatique, mais également dans sa pratique du théâtre.

L'essai sur *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare* analyse la singularité et le génie de Shakespeare dans son traitement du merveilleux. Pour lui le merveilleux est inhérent au texte lui-même et ne tient à aucune machinerie (ainsi condamne-t-il la statue tout à coup parlante du *Festin de pierre*). En critiquant la scénographie traditionnelle et commerciale et en rejetant le spectaculaire comme il le fait dans le *Chat botté*, il accorde – comme c'était le cas dans le théâtre élisabéthain — une place fondamentale à l'imagination. Que l'on songe au prologue d'*Henri V* où l'on demande aux spectateur de l'O de bois de supposer ceci et cela : « À nos insuffisances suppléez par vos pensées ; divisez chaque homme en mille pour créer une armée imaginaire ».³⁴

L'appel à l'imagination est le trait essentiel de la dramaturgie romantique, à ce théâtre de l'imagination que revendiquera Hugo tout comme Théophile Gautier dans *Mademoiselle de Maupin*, lorsqu'il évoque un « théâtre, écrit pour les fées, et qui doit être joué au clair de lune »,³⁵ en songeant à *Comme il vous plaira*, une pièce « si errante, si vagabonde, dont l'intrigue est si vaporeuse et les caractères si singuliers » qu'elle transporte le spectateur « dans un monde inconnu, dont on a pourtant quelque vague réminiscence: on ne sait plus si l'on est mort ou vivant, si l'on rêve ou si l'on veille ».³⁶ Gautier n'a pas lu l'essai de Tieck, mais il en partage, en bon romantique, l'analyse. L'illusion théâtrale n'est plus fondée (si elle a jamais pu l'être vraiment) sur la mimesis, cette reproduction visible du réel sur la scène, mais bien sur l'exercice de l'imagination, pièce maîtresse de l'illusion théâtrale.

32 Dans une lettre à son ami à W. H. Wackenroder du 30 novembre 1792 il écrivait : « Ich lebe und webe jetzt im Shakespeare » (Schweikert, Uwe (Hrsg.), *Dichter über ihre Dichtungen*, Ludwig Tieck, München, Heimeran, 1971).

33 *Der Sturm. Ein Schauspiel von Shakespear, für das Theater bearbeitet von Ludwig Tieck. Nebst einer Abhandlung über Shakespears Behandlung des Wunderbaren* (Berlin und Leipzig, Nicolai, 1796).

34 Shakespeare, *Œuvres Complètes*, traduction de Sylvère Monod, Paris, Le Club français du livre, Paris, tome 6, 1967, p. 27.

35 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, in Id., *Œuvres Complètes*, Paris, Champion, I, 1, 2004, p. 296.

36 *Ibid.*

Le génie de Shakespeare réside précisément dans le mensonge de la fiction, c'est-à-dire dans la faculté de produire l'illusion, et cela en faisant appel à l'imagination du spectateur. De fait Tieck anticipe ce que Coleridge appellera vingt ans plus tard dans *Biographia Literaria* « the willing suspension of disbelief ». ³⁷ Les principaux ressorts de l'illusion sont ici la représentation d'un monde totalement merveilleux, la diversité des représentations créées et l'adoucissement des émotions par le comique et la musique. Ce que Gautier appellera un « théâtre fantastique, extravagant », où « les personnages ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays ; ils vont et viennent sans que l'on sache pourquoi ni comment » ³⁸ et où tout est le plus fantasque du monde.

Dans *Lettres sur Shakespeare*, Tieck fait part de son enthousiasme sans limite pour son théâtre qui sait renouer « avec l'ancienne forme romantique de la comédie qui satisfait à la fois l'imagination et la raison du spectateur ». ³⁹ « Si on me demandait de donner une définition du romantisme, je n'en serais pas capable. Je ne sais faire aucune différence entre poétique et romantique ». Aussi Shakespeare est-il romantique, parce qu'il est poétique. L'art de Shakespeare est transgressif, car il viole les règles habituelles du drame, rendant inaperçu le manquement à la règle. La représentation d'un monde totalement merveilleux fait que « l'âme ne puisse jamais revenir au monde ordinaire, ce qui briserait l'illusion ». ⁴⁰

La *Tempête* et le *Songe d'une nuit d'été* peuvent peut-être être comparés à des rêves joyeux. Dans la dernière pièce Shakespeare a même l'intention d'endormir complètement ses spectateurs dans le berceau du rêve, et je ne connais pas d'autre pièce dont le dispositif corresponde autant à cette fin.

Mais si l'on continue de rêver, la continuité de l'illusion naît de la foule innombrable de figures magiques nouvelles que l'imagination produit sans limites. Nous sommes alors retenus dans un monde enchanté ; où que nous nous tournions, apparaît une nouvelles merveille ; tout ce que nous touchons est d'une nature étrange [...]. Le merveilleux nous est désormais familier et naturel et parce

37 Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London, J.M. Dent & Sons, 1977, p. 169.

38 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 293.

39 Ludwig Tieck, *Kritische Schriften*, Leipzig, Brockhaus, 1848, Erster Band, p. 172.

40 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux chez Shakespeare*, in Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Théories esthétiques du romantisme à l'étranger*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2014, p. 186.

que nous sommes entièrement séparés du monde réel notre méfiance envers les étranges créatures se dissipe.⁴¹

Le merveilleux est le fruit de l'imagination créatrice, la même que celle des romantiques qui ont lu Fichte et réhabilité l'idéalisme de Don Quichotte :⁴²

Le spectateur, par le merveilleux continu, est placé dans un état d'esprit qui en peu d'heures produit ce qu'était la folie de Don Quichotte sur plusieurs années et cela de manière extrême. Celui-là ne sortait jamais de la croyance aux histoires de chevaliers les plus romanesques, parce que son imagination créait les personnages et les événements qu'il cherchait.⁴³

L'attention du spectateur est sans cesse sollicitée par la diversité des objets qui disperse son attention et entretient l'imagination dans une certaine confusion qui fait se voisiner le terrible et le ridicule, le comique et le tragique. « L'imagination procède souvent ainsi dans le rêve. Le risible prépare souvent l'épouvantable ».⁴⁴ Aussi le comique est-il un ressort essentiel dans la composition du merveilleux. Si Gozzi a pu être qualifié de Shakespeare italien⁴⁵ en raison de l'irrégularité de ses pièces, c'est qu'il introduisait le merveilleux dans ses comédies.⁴⁶

Finalement c'est bien cet arbitraire (*Willkür*) essentiel à la romantisation du monde chez les poètes allemands que l'on retrouvera dans la lecture de Shakespeare faite par Gautier quand il écrit que

41 *Ibid.*, p. 187.

42 Tout comme l'imagination de Sérapion dans la nouvelle d'Hoffmann.

43 Ludwig Tieck, *Le traitement du merveilleux*, cit., p. 191.

44 *Ibid.*, p. 196.

45 La comparaison de Gozzi avec Shakespeare est fréquente et Frédéric Schlegel tout comme son frère Wilhelm n'ont pas manqué de souligner la force d'invention véritablement poétique de l'auteur italien. Friedrich Schlegel était séduit par l'aspect décoratif des *fiabe* (il parle de « Decorationspoesie »).

46 « Gozzi n'a d'autres plans que celui de divertir et de faire rire ; la plus grande partie de ses pièces ne sont que farces, il dramatise un quelconque conte oriental, distribue les rôles à des personnages comiques et y ajoute du merveilleux pour rendre sa composition encore plus bizarre et grotesque » (Ludwig Tieck, *Lettres sur Shakespeare*, cf. Id., *Kritische Schriften*, cit., p. 199).

Tout se noue et se dénoue avec une insouciance admirable : les effets n'ont point de cause, et les causes n'ont point d'effet ; le personnage le plus spirituel est celui qui dit le plus de sottises ; le plus sot dit les choses les plus spirituelles ; [...]. Les aventures les plus inouïes se succèdent coup sur coup sans qu'elles soient expliquées.⁴⁷

L'arabesque est certes la forme originelle de la fantaisie comme le veut Friedrich Schlegel,⁴⁸ pour qui elle exprime le désir du merveilleux en unissant les contraires pour viser la consonance. Mais elle est aussi celle qui accentue les dissonances comme chez Hoffmann, en mettant en relief les dualités et les oppositions, car même sans aller dans le grotesque⁴⁹ – une forme de merveilleux grinçant⁵⁰ — elle joue de l'arbitraire et d'une liberté qui accomplit le désir du merveilleux, mais sans garantie, car illusion et désillusion peuvent faire partie de cette agilité, du mouvement⁵¹ et de la surprise que crée le merveilleux qui à l'instar du *Witz* ouvre les rapprochements les plus inattendus, propice à un surréel que le surréalisme d'un Franz Hellens et d'un André Breton reprendront, mais dans une autre optique.

47 Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, cit., p. 295.

48 « Gewiss ist die Arabeske die älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Fantasie » (Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn-München-Wien, Schöningh Verlag, 1958 sq., Abt. I, 2, p. 319).

49 « Si l'arabesque et la grotesque désignent toutes deux des figures unissant de l'hétérogène, cette réunion [...] tend vers l'harmonie dans le cas de l'arabesque, alors que dans celui de la grotesque elle met plutôt en valeur les tensions qui naissent de tels rapprochements et se place sous le signe du bizarre » (Alain Muzelle, *op.cit.*, p. 185.)

50 Voir Dominique Peyrache-Leborgne, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Champion, 2012.

51 Mouvement essentiel au *Wandern*, à l'errance, au voyage comme au geste, à l'esquisse, et au transport enthousiaste.

ESPRONCEDA: PARADIGMA ESPAÑOL DEL CANON ROMÁNTICO EUROPEO

M.^a Pilar ESPÍN TEMPLADO

(Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid.

Instituto de Teatro de Madrid,

Universidad Complutense de Madrid UCM)

pespin@flog.uned.es

RESUMEN: El artículo revisa los topica que confluyeron en la vida y obra de Espronceda, conformando su trayectoria como un perfecto paradigma del movimiento romántico español integrado en el contexto europeo, tanto en su devenir biográfico (política, exilio, amor y muerte) como en su quehacer poético (temas, formas, géneros literarios). Para ello se analizan las corrientes estéticas y la política como factores relevantes que configuran el canon de una nueva poética en los escritores de este periodo. Elementos todos que revelarán a Espronceda como paradigma del escritor romántico europeo.

ABSTRACT: The essay reviews the topics that converged in the life and work of Espronceda, shaping his career as a perfect paradigm of the Spanish Romantic movement in the European context, both in his biographical evolution (politics, exile, love and death) and in his poetic work (themes, forms, literary genres). To this end, aesthetic movement and politic context are analyzed as relevant factors that set up the canon of a new poetic style in the writers of this period. All these elements will reveal Espronceda as a paradigm of the European romantic writer.

PALABRAS CLAVE: Espronceda, Romanticismo español, Romanticismo europeo, canon romántico

KEY WORDS: Espronceda, Spanish Romanticism, European Romanticism, Romantic Canon

ESPRONCEDA: PARADIGMA ESPAÑOL DEL CANON ROMÁNTICO EUROPEO

M.^a Pilar ESPÍN TEMPLADO
(*Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Madrid.*
Instituto de Teatro de Madrid,
Universidad Complutense de Madrid UCM)
pespin@flog.uned.es

1. Espronceda en el contexto del Romanticismo español

Cuando hablo de considerar a Espronceda como paradigma del canon romántico europeo, parto de las bases del Romanticismo literario y su canon poético en España¹ y me refiero especialmente a la mirada de Espronceda a sus contemporáneos europeos, y a su inserción en los acontecimientos políticos de su tiempo abanderando la facción de rebeldía propia del movimiento, su actividad y estancias como emigrado en varios países, y su tratamiento y preocupación de la realidad europea.

Creo que en la ruptura de la nueva generación emergente en los años treinta del siglo XIX por encima del influjo de los supuestos antecedentes de nuestros poetas (*Noches lúgubres* de Cadalso, «fastidio universal» de Meléndez Valdés), hay que destacar su mirada, a sus coetáneos en el exterior pues como bien observa Navas Ruiz:

se miró directamente al extranjero, incluso en asuntos que atañían a la herencia patria. Espronceda ensayó el poema ossiánico sólo cuando se hubo familiarizado con Inglaterra y fue por entonces, hacia 1832, cuando modificó de acuerdo con parámetros románticos su poema medieval clásico *Pelayo* [Marrast 1969, 1974]. El Duque de Rivas no escribió *El moro expósito* [1834] antes de recibir los consejos de John H. Frere y conocer la novela histórica inglesa [Peers 1923]. La historia y el romancero españoles estaban por supuesto allí, a la disposición de los escritores; pero no tenían signo [...] fue necesario conocer los mal llamados «cuentos» de Byron, – sus grandes poemas –, y la novela de Walter Scott, en los que encontraría sus raíces la leyenda. Del mismo modo la copla no alcanzaría la

¹ Remito a Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Actas del II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999), Barcelona, PPU, 2002.

esencialidad de Ferrán o Bécquer sin el filtro de Heine.²

Por otra parte, para una comprensión cabal de la obra de Espronceda, es preciso contextualizar su trayectoria dentro de la dualidad del Romanticismo español, en cuanto a las dos vertientes divergentes que lo conforman ya que su obra participó de ambas corrientes:

1. La del Romanticismo histórico, hacia 1815, conservador o tradicional: evocación nostálgica de la Edad Media (*Pelayo*, *Sancho Saldaña*, *Blanca de Borbón*).
2. La del Romanticismo crítico y progresista, hacia 1830, de tipo revolucionario y liberal, coincidente con el triunfo del liberalismo en Europa: con mirada angustiada hacia el presente, de inestabilidad y confusión ideológica y de crisis de valores morales, sociales y religiosos, que desembocará en la corriente designada como «rebelión romántica o titanicismo» (a partir de 1835, desde las *Canciones* al *Diablo Mundo*).³

Durante su exilio (casi seis años) Espronceda añadió a su formación poética neoclásica dos ingredientes del Romanticismo histórico: el medievalismo, en *Blanca de Borbón* y en *Sancho Saldaña*, y el ossianismo en «Himno al sol», y en «Óscar y Malvina». Sin embargo, el Romanticismo que Espronceda asume a partir de 1835 será el Romanticismo crítico y progresista, del que trataremos más adelante en el epígrafe 2.3.

La crítica española empezó a distinguir con claridad entre estas dos tendencias divergentes dentro del Romanticismo, protestando unánimemente contra todo lo que fue considerado como exageraciones del Romanticismo francés, lo que hizo que fueran desapareciendo paulatinamente de los escenarios madrileños los dramas de Hugo y Dumas a partir de 1836. Todavía en 1842, Ventura de la Vega (1807-1865) en su discurso de ingreso a la Real Academia Española, se refería a la «invasión vándala» dirigida por Hugo, condenando el *Prefacio* a *Hernani*. El éxito de esta tendencia de crítica y público en cuanto a la condena de todo lo que fuera sospechoso de heterodoxia, desembocó en la supresión de una *angst* metafísica (expresada en el memorable soliloquio del *Don Álvaro o la fuerza*

2 Ricardo Navas Ruiz, *El canon poético en España de 1830 a 1937*, en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, cit., pp. 299-312: 300.

3 Guillermo Carnero, *Espronceda*, Madrid, Júcar, 1974, p. 101.

del sino del Duque de Rivas y en las *Canciones*, *El estudiante de Salamanca*, y *El diablo mundo* de Espronceda) imponiéndose la moderación, luego denominada «el justo medio», que será una característica del Romanticismo español. De hecho, después de 1837, Espronceda fue el único escritor que expresó con profundidad el tipo de Romanticismo rebelde.

Tanto es así que Caldera, al trazar el canon dramático del teatro romántico basándose en las reseñas aparecidas en el «Semnario Pintoresco Español», concluye que en el teatro español queda asentada la teoría de la moderación, *alias* del «justo medio» y da cuenta de que «el argumento destinado a convertirse en un tópico en todas las disquisiciones sobre el teatro romántico español, es el de las exageraciones e inmoralidad del romanticismo francés, al cual se acompaña constantemente la exaltación de los tonos moderados como exigencia propia del teatro español».⁴

Como muestra ofrece Caldera la siguiente cita del «Semnario»:

«Los apellidados románticos de la escuela francesa», afirma el periodista, han caído en tantas exageraciones que ya se puede definir la tal escuela como «falsa e inmoral». Al contrario, para los dramaturgos españoles, como justamente ha demostrado Bretón en su comedia [*Muérete y verás*]: «Ha llegado sin embargo el caso de usar moderadamente de la libertad en las formas literarias del nuevo teatro moderno».⁵

La casi totalidad de los estudios sobre la vida y la obra de Espronceda (1808-1842) han hecho hincapié en los tres aspectos que integran su personalidad y que no se pueden considerar de una manera aislada: el político, el literario y el amoroso. Es la fusión de estos tres factores biográficos la que, en gran medida, coincidirán con los elementos de la poesía romántica europea, erigiéndolo en el paradigma poético-literario de dicho canon.

El Romanticismo, como fenómeno cultural, es anterior a la Revolución francesa, aunque luego ésta influyera sobre él. En su origen, el Romanticismo no fue un proceso político, aunque pudiera tener y tuvo luego de hecho implicaciones en la vida real de los países. En España el periodo histórico que abarca el Romanticismo irá desde la Guerra de la Independencia

4 Ermanno Caldera, *El teatro romántico juzgado por los románticos*, en Luis F. Díaz Larios et alii (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, cit., pp. 96-104: 96.

5 *Ibid.*

dencia (1808) hasta la Restauración Canovista (1874). Como bien apunta Derek Flitter:

El Romanticismo histórico que ganaba terreno durante el reinado de Fernando VII solo explica en parte los acontecimientos literarios de 1834 y 1835, ya que los antecedentes de obras dramáticas como *La Conjuración de Venecia* y *Don Álvaro*, y la poesía como las *Canciones* de Espronceda, se encuentran en las experiencias de los exiliados políticos en Inglaterra y Francia. Martínez de la Rosa y el Duque de Rivas escribieron *La conjuración* y el *Don Álvaro* para las audiencias francesas acostumbradas a espectáculos dramáticos de obras como el *Hernani* de Hugo, y el *Anthony* de Dumas padre. Espronceda, mientras tanto, había asistido a las barricadas callejeras de la revolución de julio de 1830, y participado en el frustrado intento de la restauración del gobierno constitucional en España por Joaquín de Pablo.⁶

En relación a estos hechos, son importantes, y no siempre son tenidos en cuenta, los postulados literarios y estéticos de los escritores españoles exiliados. Su visión acerca del Romanticismo evoluciona y cambia de perspectiva con el contacto de los escritores europeos. Es el caso de José Joaquín de Mora, cuyas opiniones variaron considerablemente respecto a las mantenidas en su polémica con Böhl de Faber tras su estancia en Londres entre 1823, fecha en la que tuvo que abandonar España, hasta su partida a Sudamérica en 1827. En sus artículos publicados en «*The European Review*», aunque se mantiene fiel a los principios del historicismo romántico, cree más positivo en los escritores románticos el influjo inglés que el francés.⁷

Algo semejante le sucedería a Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), que, sentenciado a muerte, tras haber declarado la incapacidad de Fernando VII para gobernar, tuvo que abandonar España, familiarizándose en sus años de exilio con los escritores ingleses contemporáneos. Nombrado en 1828 catedrático de español de la Universidad de Londres, se aleja paulatinamente de sus posiciones de condena de los excesos del teatro calderoniano, como manifiestan sus ideas expuestas en el *Prólogo* al poema narrativo *El moro expósito* de su amigo Ángel Saavedra, duque de Rivas, escrito durante la estancia de ambos en Francia (1834). Este *Prólo-*

6 Derek Flitter, *Teoría y Crítica del Romanticismo español*, Madrid, Ediciones Akal, 2015, p. 82.

7 *Ibid.*, p. 84.

go ha sido considerado por gran parte de la crítica como el auténtico manifiesto del Romanticismo español. Alcalá Galiano se situará en una posición ecléctica entre clásicos y románticos, elogiando el rechazo de los ingleses de tal dicotomía. El *Prólogo* recoge ideas de la obra de Mme de Staël *De l'Allemagne* y a pesar de las similitudes de opiniones con Böhl de Faber y Durán en cuanto al rechazo de modelos universales y la insistencia del pluralismo cultural, la identificación de un espíritu típicamente español en el *Romancero* y en el drama del Siglo de Oro coincidiendo con los primeros teóricos románticos, se muestra sin embargo mucho más interesado que ellos en la percepción de la literatura como expresión, en un país dado, de la época contemporánea. El aspecto más novedoso del *Prólogo* era su énfasis en la actualidad, esto es en la necesidad de que España tuviera una literatura espontánea que desde su espíritu nacional incorporase los gustos y las preocupaciones de la sociedad contemporánea. Y el aspecto que causaría más confusión será la refutación de algunas de las teorías schlegelianas que habían sido aceptadas en la década anterior, como la afirmación de que el teatro del Siglo de Oro, que se había considerado como creación romántica por excelencia, incorporaba elementos del clasicismo. Tanto el *Prólogo* de Alcalá Galiano como la obra prologada, *El moro expósito* de Saavedra, recibieron escasa atención, quizá, en opinión de Llorens, por la confusión reinante en relación con la cuestión del teatro del Siglo de Oro.⁸

Derek Flitter opina asimismo que la representación de *La conjuración de Venecia* en abril de 1834 no supuso un año decisivo en la fortuna del Romanticismo, no significó «ni modelo ni hito reconocible para el teatro romántico posterior» a la vez que Larra no adscribió su *Macías*, estrenado en octubre de 1834, pero escrito anteriormente, al igual que la obra de Martínez de la Rosa, a ninguna escuela literaria.⁹ Frente a ello hay que señalar que si bien Larra (1809-1837) no abjuraría nunca de los principios clasicistas de los que partió en sus primeros artículos, sin embargo acep-

8 Vicente Llorens, *El Romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 1979, citado en Derek Flitter, *op. cit.*, p. 92. Por otra parte, no falta la opinión de otros críticos como F. Courtney Tarr (*Romanticism in Spain and Spanish Romanticism: A Critical Survey*, «Bulletin of Spanish Studies», 16, 1939, pp. 3-37), que opinaron que el regreso de los emigrados del exilio como Alcalá Galiano, Espronceda y Rivas, no tuvo la significación que se la ha dado para el triunfo del Romanticismo Español (citado en Derek Flitter, *op. cit.*, p. 93).

9 Derek Flitter, *op. cit.*, pp. 93-94.

tó elementos esenciales del pensamiento romántico a lo largo de su carrera como crítico.

En términos literarios, las agrias batallas entre clasicistas y románticos libradas en la prensa española desembocaron en la imposibilidad de una posición extrema, ya que el impacto de las ideas románticas había puesto fuera de duda una vuelta a la práctica neoclasicista estricta, lo que sumado a la furiosa reacción contra las obras consideradas perniciosas e inmorales, una vez desterrada la efímera moda de las obras de Hugo y Dumas, hizo insostenible la posición extrema de sus seguidores españoles. Ambas posturas serán objeto de burlescas sátiras por parte de unos y otros autores: Espronceda ridiculizaría la impostura del clasicismo en la España decimonónica en «El Pastor Clasiquino» y Ramón de Mesonero Romanos caricaturizará los excesos románticos en su famosa pieza periodística *El Romanticismo y los románticos* de 1837.

2. Espronceda y la poesía europea contemporánea¹⁰

Si nos atenemos a los resultados de la investigación erudita, en la actualidad, a doscientos años del nacimiento de Espronceda, y a más de siglo y medio de su muerte, observamos cómo su obra ha sido cotejada línea a línea, verso a verso con la de sus coetáneos europeos. Desde el prólogo de Ros de Olano a *El diablo mundo* en vida del autor, siguiendo por los estudios comparatistas de Philip H. Churchman¹¹ en los primeros años del siglo XX, hasta los más recientes estudios o ediciones de Espronceda, ningún estudioso omite alguna influencia, inspiración, imitación y/o coincidencia con los grandes autores románticos europeos, especialmente con Goethe, Victor Hugo y Lord Byron. Diríase que, a pesar de su genio poético, el poeta español se pasó su vida de escritor imitando aquí y allá las

¹⁰ Sintetizo aquí algunas ideas expuestas en mi artículo M.^a Pilar Espín Templado, *La presencia de las literaturas europeas en la obra de Espronceda*, en Enrique Rubio Cremades et alii (coords.), *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Actas del V Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008), Barcelona, PPU, 2011, pp. 111-120.

¹¹ Philip H. Churchman, *Espronceda, Byron and Ossian*, «Modern Language Notes», vol. 23, 1, 1908, pp. 13-16; *Byron and Espronceda*, «Revue Hispanique», t. XX, n. 57, 1909, pp. 5-210; *Some Espronceda Miscellaney*, «Revue Hispanique», t. LVI, n. 130, 1922, pp. 508-521.

creaciones europeas. Estoy exagerando, por supuesto, y de ello, no quiero que se deduzca mi juicio peyorativo hacia los estudios comparativos tan serios, iluminativos y necesarios que se han llevado a cabo acerca de la obra esproncediana.

Sí me gustaría, sin embargo, detenerme en el europeísmo de Espronceda, en el sentido de su asimilación paulatina de la literatura de los países en donde iba residiendo, y de cómo se iban sumando las nuevas lecturas al acervo de sus estudios y conocimiento no pequeño de la literatura española. Es relevante detectar la impregnación cultural de las letras extranjeras en su evolución estilística, como escritor quizá el que más abierto estuvo siempre a la cultura exterior, y que en palabras de un experto comparatista fue «el más europeo de los románticos españoles».¹² Sin duda, su condición de exiliado le obligó a integrarse y abrirse a otras culturas. Casaldueiro se pregunta hasta qué punto sería capaz Espronceda de formarse una idea justa de Europa desde el destierro pero concluye que él, como otros proscritos «ampliaba sus horizontes y enriquecía su personalidad cada vez más evidente. Lo que le ocurre en política, le sucede también con su ser social y moral, y acaso en esto influyera más su estancia en Francia que su vida en Inglaterra. Pero aquí fue donde conoció directamente un nuevo mundo poético: Byron, Ossian, Walter Scott».¹³

Si partimos de la copiosa investigación de Robert Marrast sobre Espronceda, aunque Londres y París pudieron suponer para el joven poeta el perfeccionamiento de su formación intelectual entre 1827 y 1832, y su conocimiento de idiomas le habrían capacitado para leer a los escritores contemporáneos franceses e ingleses en sus lenguas vernáculas, ni la biblioteca que nos ha quedado inventariada de Espronceda,¹⁴ ni el ritmo de información de la época, tan distinto al de la actualidad, en cuanto a noticias referentes al mundo de las letras, permiten suponer que en esa determinada época estuviera preparado para impregnarse de inmediatas influencias. Por sus escritos, sin embargo, sí tenemos constancia de manera fehaciente, en el artículo titulado *Poesía*, publicado en «El Siglo» del 24 de enero de 1834, de su lectura del *Prefacio* a *Cromwell* de Hugo y de *Racine et Shakespeare* de Stendhal. En cuanto a sus entusiastas juicios sobre la *Geru-*

12 Esteban Pujals, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, C. S. I. C., 1972, p. 415. Su estudio comparado con Lord Byron fue exhaustivo en su momento.

13 Joaquín Casaldueiro, *Espronceda*, Madrid, Taurus, 1983, p. 19.

14 Robert Marrast, *Espronceda. Articles et discours oubliés. La bibliothèque d'Espronceda (d'après un document inédit)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

salemme liberata de Tasso, y el *Orlando furioso* de Ariosto, epopeyas que muy probablemente (según deduce Marrast)¹⁵ no conocía antes de salir de España y que leyó en Francia tras su llegada y establecimiento en París en marzo de 1829 hasta 1830, contrastan con la impresión negativa que le produjo *La Henriade* de Voltaire, opiniones todas ellas todavía mediatizadas por las lecciones de Lista, e incluso por la *Poética* de Martínez de la Rosa.

La lectura de los dos citados poemas épicos italianos y su comparación con la obra de Voltaire, coincide con la escritura de los pasajes del *Pelayo* escritos durante esa época, en donde la influencia de Tasso ha sido evidenciada a través de cotejos realizados por Brereton, Mazzei y Marrast.¹⁶ Todavía en este momento Espronceda, a pesar de apreciar en el poeta italiano la utilización de elementos fabulosos, sobrenaturales o pintorescos, no se atreve a introducirlos (recodemos que hasta *Blanca de Borbón* no nos presentará a una temible maga y a su sanguinario hijo Abenfarax en un ambiente siniestro y tenebroso), pero sí se notan en los nuevos fragmentos del *Pelayo*, temas que permiten una mayor aproximación a la sensibilidad y a la imaginación, a pesar de mantenerse fiel todavía a los principios fundamentales del neoclasicismo, por ejemplo en las estrofas utilizadas, octavas reales, de uso obligado en temas épicos según los teóricos.¹⁷

2.1. Ossianismo

La inclusión de Espronceda dentro del canon de la poesía romántica europea es manifiesta y obvia pues sus obras se insertan en las estéticas, corrientes literarias, o actitudes vitales y temáticas que, desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX, están presentes en la literatura europea, como fueron el ossianismo, el medievalismo, o la rebelión antisocial. Me voy a detener en estos tres rasgos constitutivos de la poesía esproncediana dentro de los tópicos de la poesía romántica europea que han configurado el canon de la misma.

Ya hemos aludido al ossianismo de sus creaciones «Himno al sol», y «Óscar y Malvina». La adopción del estilo elevado de la epopeya para su

15 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica, 1989, p. 180.

16 Geoffrey Brereton, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, Paris, Imp. Jouve et Cie, 1933, pp. 52-53; Pilade Mazzei, *La poesia di Espronceda*, Firenze, La Nuova Italia, 1935; Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., pp. 185-186.

17 M.^a Pilar Espín Templado, *op. cit.*, p. 112.

Pelayo nos da fe de la ductilidad estilística del poeta al adoptar magistralmente temas y léxico de Osián. En esta corriente Espronceda sigue la misma imitación de Osián de la poesía de Byron, en uno de los motivos del ossianismo que más penetró en la poesía europea del momento, el apóstrofe a los astros: al sol, a la luna, a Venus.

La influencia en Europa del pseudobardo Macpherson desencadenó temas comunes en la poesía europea desde finales del siglo XVIII: la luna, la tormenta, o la noche como marco de sentimientos melancólicos inspirados por la soledad, el temor o el pavor. El estilo de las poesías atribuidas falsamente a Osián, bardo caledonio del siglo III, por James Macpherson (1736-1796) a partir de poesías populares de la antigua Escocia, será definitivo en la sensibilidad poética del Romanticismo europeo. El ossianismo suponía la exaltación de las pasiones primitivas y el heroísmo, y la consideración de la naturaleza desde la óptica de la sublimidad, en sus manifestaciones de grandiosidad terrorífica lo que se convirtió en una moda que afectó profundamente a la literatura de la época, con adeptos tan notorios como Byron, Herder, Goethe, Schiller, Leopardi o Chateaubriand.

A finales de 1830 y comienzos de 1831 Espronceda encuentra un nuevo lenguaje de inspiración poética en Osián, que culminará en el «Himno al sol» y en «Óscar y Malvina» («La despedida» y «El combate»), que el poeta subtítulo explícitamente «imitación del estilo de Osián», que, aunque publicadas respectivamente en enero de 1834 y en junio de 1837, fueron escritas en 1830-31¹⁸ y en los que demuestra un conocimiento profundo de los cantos de Macpherson, a partir de los cuales reconstruye el mundo ossiánico de una manera original.

En Francia la moda de Osián experimentó una amplia y duradera penetración que llega hasta España a pesar de lo fragmentario de las traducciones o adaptaciones españolas,¹⁹ de las que ignoramos si Espronceda estaría al corriente de las mismas. Sin embargo de su «Óscar y Malvina» sí se desprende la lectura de numerosos poemas de Osián, muchos de los cuales no habían tenido difusión en español. Marrast apunta el conocimiento de Espronceda de numerosas versiones francesas, pero en concreto las de Letourneur.

18 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., p. 188 y n. 181.

19 Cfr. *Ibid.*, p. 189, n. 183, donde se enumeran las versiones de Juan Alonso Ortiz (1788), Pedro Montengón (1800), Manuel José Quintana-José Marchena (1804), Juan Nicasio Gallego (1828- 1829), etc.

Si el apóstrofe al sol creado por Macpherson en el *Carton*, traducido e imitado se populariza rápidamente, Espronceda no podía permanecer ajeno a ello, y se hará eco del estilo literario haciéndolo suyo en su «Himno al sol», pero no a la manera de un traductor, sino como punto de partida en su inspiración, para escribir su propio poema. A este respecto, nos puntualiza Casaldueiro que

si Ossian se preguntaba quién podría ir parejo al sol, Espronceda nos dice que él ansiaba seguirle, si el escocés nos pinta su omnipotencia, su perdurabilidad, aunque presume que tendrá su fin como el hombre, Espronceda resalta su fuerza para contrastar su rápida caída con su pausada y majestuosa elevación en símil con la pauta del destino humano, del destino romántico.²⁰

En el «Himno al sol», de fuerte impregnación ossiánica, «la ingenua inocencia de sus años escolares se ha convertido, gracias a la experiencia política del destierro, en la voz de un hombre que ya tiene el acento de la desesperanza de la vida».²¹

Pero no podemos olvidar que, una vez más, en Espronceda no desaparecen las huellas de lo aprendido anteriormente cuando innova un estilo: en el «Himno al sol», los elementos del bardo escocés se unen a los poetas neoclásicos Jovellanos («Romance al sol»), Meléndez Valdés («La presencia de Dios», «La tempestad», «Al sol»). En «A la luna», fechada por Marrast²² a principios de 1828, se utilizan los motivos ya empleados también por Jovellanos («Himno a la luna», «Romance a la luna»), Meléndez Valdés y Lista. Según Casaldueiro,²³ las lecturas de Ossian permiten a Espronceda descubrir su propio yo romántico y renovar su visión de la naturaleza y de la vida más allá de las formas neoclásicas.

Pero la poética de Espronceda va más allá de una retórica romántica si seguimos los pasos de su activa colaboración junto con sus amigos Ros de Olano, Ventura de la Vega, García de Villalta y otros en la breve existencia del periódico «El Siglo», dirigido por Núñez Arenas entre enero y marzo de 1834. En el núm. 3 del periódico, del 28 de enero, apareció su anteriormente comentado «Himno al sol», en el que según alguna interpretación

20 Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 121.

21 *Ibid.*, p. 122.

22 Robert Marrast, *Introducción* a José de Espronceda, *Poesías líricas y fragmentos épicos*, R. Marrast ed., Madrid, Castalia, 1970, p. 30.

23 Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, pp. 103-110.

Espronceda cimenta su Romanticismo en bases ideológicas de donde partirá el realismo poético contemporáneo en España,²⁴ y que según lectura de Cecilio Alonso:

aun vinculado violentamente al motivo horaciano del *ubi sunt* e incluso ligado temáticamente a Macpherson y a Byron, este poema viene escapando todavía a las interpretaciones materialistas de nuestra literatura [...] debido a la profecía revolucionaria latente en el futuro derrumbamiento del *astro rey*. Partiendo de la afirmación de la relatividad y mutabilidad de la materia, lejos de construir un poema pesimista o nihilista, la originalidad de Espronceda radica en su positivo optimismo [...] pues el poeta se mantiene sereno observador del inevitable curso de las cosas, testificando su finitud.²⁵

En resumen para Cecilio Alonso, el «Himno al sol» de Espronceda supone «una inteligente valoración materialista del mundo a través de un infrecuente proceso de totalización poética y flexibilidad conceptual (metafórica) en nuestra literatura decimonónica».²⁶

El Romanticismo encuentra en la *naturaleza* y en el *yo* sones profundos que hay que aprender a escuchar. El mundo llano y sin misterio que los neoclásicos creían que había que organizar según cánones intelectuales, aparece ahora, en los autores románticos, como una realidad profunda y viva en la que hay que sumergirse; Y el amor deja de ser un tema para convertirse en un sentimiento, como muestra la bella composición de Espronceda: «Suave es tu sonrisa amada mía...».

2.2 Medievalismo

Otra corriente literaria que abundó en el movimiento romántico europeo y a la que también rinde tributo la poesía de Espronceda es la caballeresca y medieval. Se propone esta corriente estética escapar al prosaísmo de su tiempo, refugiándose en la visión de lejanas épocas del Medioevo exaltándolas y a veces desde un mal conocimiento de las mismas. Pero la escapa-

24 Joaquim Marco, *Ejercicios literarios. Espronceda, poeta y testimonio*, Barcelona, Táber, 1969, pp. 55-71.

25 Cecilio Alonso, *Literatura y poder: España 1834-1868*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, p. 21 (cursiva del autor).

26 *Ibíd.*, p. 22.

da hacia lo medieval del nuevo ideal estético con sus trovadores, caballeros, damas, castillos, cautivos, paisajes nocturnos y tormentosos era igual de ficticia como anteriormente lo había sido la escapada hacia lo pastoril, con sus chozas, palomas y mariposas creados por la estética neoclásica de Meléndez Valdés y sus discípulos.

El Medievalismo será un rasgo del Romanticismo histórico patente en diversas obras de Espronceda: en el *Pelayo*, en la tragedia *Blanca de Borbón*, en su novela histórica *Sancho Saldaña* y en el «Canto del Cosaco» y el «Canto del Cruzado», en las que se percibe una visión caballeresca de la Edad Media al estilo de Walter Scott. Los fragmentos del *Pelayo*, publicados en «El Artista» en 1835, y cuya composición en opinión de Marrast²⁷ fue contemporánea del «Cuento» y del «Canto del Cruzado», están conformes con la estética de este primitivo Romanticismo histórico o pseudohistórico, corriente poética paralela cronológicamente a la publicación de los romanceros por Agustín Durán, o sea en pro de una «defensa e ilustración» del pasado hispano, alejados de la realidad de la década ominosa que vive España con la restauración fernandina. En la tragedia *Blanca de Borbón* y en *El Pelayo*, Espronceda condena el ejercicio del poder absoluto por parte de un mal rey, Pedro el Cruel, y del último rey goda, ambas figuras del héroe negativo.²⁸

Pero Espronceda pronto comprendió que el refugiarse en un pasado mitificándolo como heroico, con la exaltación del exotismo pseudo-histórico significaba un alejamiento de la realidad española, y al contrario de un Zorrilla que seguirá por esta senda, pronto se apartaría de esta corriente estética, por otra parte tan profusa en la literatura europea del momento, para adentrarse en otros temas románticos de mayor concienciación social.

2.3. La rebeldía antisocial

La publicación, en enero de 1835 en «El Artista», de la «Canción del pirata» marca la evolución de nuestro poeta hacia otra de las temáticas comunes de la poesía romántica europea: la rebeldía contra la sociedad, y la libertad frente al opresor. La crítica – Mazzei, Allison Peers, Casaldueiro –²⁹

27 Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo*, cit., pp. 185-186.

28 «En ambas a la vez exalta la lucha contra la opresión, consecuencia del mismo» (*Ibid.*, p. 213).

29 Pilade Mazzei, *op. cit.*; E. Allison Peers, *Historia del Movimiento Romántico Español*,

ha subrayado la revolución de las características formales de esta poesía por sus innovaciones métricas, pero Marrast destaca asimismo la elección de un léxico sencillo, de un vocabulario fuera de lo ampuloso que ha conferido a esta canción su perdurable popularidad, opinión a la que me sumo pues ha llegado hasta la actual poesía pop de los jóvenes en nuestro siglo incluido el regatón.³⁰

Con la «Canción del pirata» Espronceda rompe con el género caballescresco del romanticismo primitivo para introducir un género, que si nuevo en la poesía española, se inserta en el canon europeo de la tradición literaria del forajido o aventurero, del *Moor* de Schiller, del *Robin Hood* de Walter Scott, del *Corsario* y del *Lara* de Byron, y del *Hernani* de Víctor Hugo. Pero en la poesía española del XIX es nuevo este personaje rompedor de los convencionalismos, «que afirma y reivindica con orgullo su independencia frente a la sociedad, su amor a la libertad, y su rebelión contra un mundo cuyos intereses y preocupaciones le parecen irrisorios y absurdos».³¹ La nueva etapa de la obra de Espronceda con la «Canción del pirata», «El reo de muerte», «El verdugo», «El mendigo», el «Canto del cosaco» son ejemplos más significativos todavía de lo que ha sido denominado “titanismo anárquico”. Aquí la crítica se muestra enfrentada en la lectura social de estos poemas en cuanto a su vinculación con la realidad española o la simple incursión de Espronceda en la corriente romántico-europea como opina Casaldueiro.

De todos los poemas que darán a Espronceda entre sus contemporáneos la fama de poeta romántico, destacarán sobre todo sus mencionadas *Canciones*, que en palabras de Marrast «constituyen una verdadera requisitoria social».³² En ellas se plasma uno de los valores esenciales de la poesía esproncediana: la idea de libertad y la rebeldía personal, del individuo frente a la sociedad, que marcarán, junto a sus logros musicales con el ritmo de las estrofas, mediante la polimetría al compás del pulso emocional del sentimiento, un paso fundamental en la elevación de la poesía popular que culminará con la obra de Bécquer treinta años más tarde.

El Romanticismo que Espronceda asume a partir de 1835 se sitúa en oposición al histórico que antes había adoptado. Su militancia ideológica

Madrid, Gredos, 1973; Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*

30 La «Canción del pirata» posee múltiples adaptaciones en la música pop del siglo XXI que se pueden consultar en la web.

31 Robert Marrast, *Introducción*, cit., p. 37.

32 *Ibid.*

se manifiesta mejor en las canciones que en los poemas estrictamente poéticos. En ellas se nos ofrece una galería de personajes representativos de las lacras de una sociedad imperfecta e injusta (mendigo, verdugo, reo) o de formas y deseos de libertad (pirata, cosaco). Las cinco canciones nos revelan por medio de estas cinco figuras – el pirata, el cosaco, el mendigo, el reo de muerte y el verdugo – no sólo el ser moral y espiritual del poeta, sino a su vez su pensamiento crítico y resquemores sociales.

En la expresión de la subjetividad se plasma el ideal romántico de la conversión del *yo* en principio soberano, en un fin en sí mismo, conformador arbitrario de la materia; su lucha contra la estrechez de la mentalidad burguesa les lleva irremisiblemente a un culto de lo irracional, a los abismos oscuros del inconsciente, de lo instintivo y de lo espontáneo. La noche, la muerte y la enfermedad se convierten en símbolos de un sistema de valores contrapuesto a la comprensión racional de la realidad, lo que les llevará a refugiarse en un mundo mágico, estético y subjetivo, pero, en contra de lo que sería según el análisis ideológico de Lukács, en algunos casos como el de Espronceda no les apartará de la realidad, sino que les conducirá al rechazo de esta.

Ritmo y sentimiento llegan al receptor de esta poesía, quizá incubada ya desde su estancia en París. Estos personajes, creaciones simbólicas de la época: el pirata o el bandido (*Diablo mundo*), el cosaco, el reo de muerte, el verdugo, la prostituta, personajes que, según Casaldueiro, no deben ser vistos como trasunto social, sino como símbolos de su vida espiritual y moral, «motivos líricos con los cuales se expresa y revela su sensibilidad, su sentimiento».³³ Parte de la crítica excluye la crítica social de las canciones esproncedianas, sin embargo yo creo, contrariamente a esta opinión, que no se debe excluir una lectura social de estos cinco poemas, cuyo acierto precisamente es admitir ambas perspectivas,³⁴ la individual y la social, como así se hizo en vida de Espronceda: el poeta se identifica con sus personajes, a la vez que se desprende de su escritura que el autor se preocupa por los temas sociales, concretados en tipos individuales especialmente representativos de una organización social y de sus lacras.³⁵

33 Para Casaldueiro ya es significativo que «para encarnar su mundo haya tenido – como otros románticos europeos – que acudir a seres que viven al margen de la sociedad. Ni el rey, ni el sacerdote, ni el sabio, ni el artesano, ni la madre les servían para dar realidad a sus anhelos de libertad y justicia» (Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 132).

34 Eso mismo opina Guillermo Carnero, *op. cit.*, p. 36.

35 Como es sabido, la «Canción del pirata» es el poema del individuo, pero de un in-

Opino que una cosa no se opone a la otra pues si bien desde luego Espronceda se suma a la representación de estos personajes en el imaginario literario europeo siguiendo la moda del momento, no por ello las críticas y su expresión de justicia y de amor a la humanidad planteadas en ellos son ajenas ni mucho menos a la realidad española. A partir de 1835, Espronceda, como Larra, no concibe la poesía como un mero juego retórico, sino como medio de denunciar los defectos y lacras de la sociedad, y de toma de conciencia colectiva, siguiendo el concepto de lo que se llamaba en la época, «poesía filosófica». Yo añadiría a este grupo de canciones «El canto del cosaco», que Marrast incluye entre los de intención política.

El desafío del mundo, la protesta contra la sociedad y sus valores morales, así como el desprecio por la vida que manifiestan los personajes de las *Canciones* o en sus composiciones políticas, «El canto del cosaco», «El dos de mayo», «A la degradación de Europa», se verá proyectado con creces en sus dos grandes poemas, *El estudiante de Salamanca* y *El Diablo Mundo*.

Sobre la tan llevada y traída cuestión de la inspiración de Espronceda en Byron o en Goethe o en los dos para su *Diablo Mundo*, sabemos que Espronceda conocía la obra de Goethe en la época que escribía *El estudiante de Salamanca* por una de sus conferencias de literatura moderna comparada en el Liceo de Madrid (a principios de abril de 1839) en la que presentó a Goethe como el «completador de la lengua y poesía moderna alemana», y el primero que ascendió el yugo de la literatura francesa según refiere Enrique Gil en su reseña de la conferencia de Espronceda («El Correo Nacional», 12 de abril de 1839). Es probable que Espronceda no conociera el alemán, y hubiese leído el *Fausto* en una o varias traducciones francesas.³⁶

El poema *El diablo mundo*, inacabado a la muerte de Espronceda, podría haber concluido como la epopeya del estado espiritual, social, y político de la Europa de mediados del siglo XIX, propósito que Espronceda

dividualismo belicoso, que lleva a la embriaguez de la libertad «descubierta como una nueva forma de la dignidad humana». Este poema plasma «sobre el fondo político de la libertad, la forma individual» (Joaquín Casaldueiro, *op. cit.*, p. 156). Podemos suscribir las directrices del hombre romántico en la «Canción del pirata»: Libertad= Dios; Ley= la fuerza y el viento; Patria=la mar. Quizá aquí el viento equivaldría al destino, en mi opinión, también como otro de los *topica* del universo romántico. El destino contra la Providencia, el sino equivalente a la Providencia Cristiana, fatalidad griega, fatalismo árabe, *fatum* español. Don Álvaro, como Adán, el protagonista de *El diablo mundo* de Espronceda, surgen como modelos de héroes románticos, representan a la humanidad.

36 Robert Marrast, *Introducción*, cit., p. 25.

expone en el Canto I, y las analogías con el *Fausto* de Goethe o con otras diversas obras de autores franceses, españoles o ingleses, especialmente de Byron, en mi opinión no son más relevantes (dejando aparte el valor de los estudios comparatistas) que la constatación de reflejar el espíritu de la época y la sintonía ideológica y personal con dichos autores, especialmente con Byron cuya admiración no ocultó Espronceda. Con el poeta inglés comparte la censura del mundo contemporáneo con el pretexto de las andanzas del personaje, la sátira, las digresiones irónicas y sarcásticas, las reflexiones metaliterarias y autobiográficas y el coloquialismo.³⁷

3. Espronceda en la política y el amor: del imaginario romántico a la vida real

En cuanto su implicación personal en la política, desde muy joven la biografía de Espronceda (1808-1842) nos remite una y otra vez a los mismos términos: exilio, destierro, emigración, ya que el alejamiento del poeta de su patria o lugar de residencia por motivos políticos, dentro o fuera de su país, fue una constante en su vida. Si consideramos sus salidas intra y extramuros, podemos observar que José de Espronceda vive alternando destierros con recurrencia periódica en su propio país: Guadalajara (1825), Huesca, Cuéllar, Badajoz (1834) y fuera del mismo (1827-1833): Lisboa, Londres, París, Bruselas.³⁸

La huella del proscrito desde la propia experiencia del destierro, el canto a la libertad política de su patria y a la libertad personal, serán temas recurrentes y fuente de inspiración de su quehacer poético no sólo durante los años de su expatriación, sino testimonio de toda su trayectoria vital. Desde su actividad de liberal progresista y desde la experiencia de su exilio los conceptos de patria y nación serán temática esencial de su poesía y estos irán siempre unidos a los de libertad y lucha tanto en su canto al es-

37 Guillermo Carnero, *Introducción a José de Espronceda, Poesía y Prosa. Prosa literaria y política. El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*, G. Carnero ed., Madrid, Espasa Calpe, 1999.

38 M.^a Pilar Espín Templado, *Espronceda, adalid de la libertad en España*, en Piero Menarini (ed.), *Romanticismo y exilio*, Actas X Congreso de Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispanico "Ermanno Caldera" (Alicante, 12-14 de marzo de 2008), Bologna, Il Capitello del Sole, 2009, pp. 51-64: 52.

píritu nacional como en el terreno de lo individual. En Londres y en París, a donde se dirige en 1829, quizá con la idea de pasar a España, Espronceda es considerado por las autoridades de ambos países como «revolucionario liberal», y emisario de los generales Espoz y Mina y José María de Torrijos, destacados cabecillas de la revolución antifernandina. Por otra parte, sus escandalosas relaciones en Londres con Teresa Mancha, hija de un brigadier exiliado, casada con un español emigrado y madre de dos hijos, pudo influir en su viaje de Londres a París, adonde llega Teresa en 1830. Fuera por unas razones o por otras, el viaje a Francia le dio ocasión a Espronceda de participar en las barricadas de París en julio de 1830, revuelta que tuvo como consecuencia la entronización de Luis Felipe, representante del liberalismo financiero.

De París, en contacto con los liberales partidarios de Torrijos, parte en la expedición militar de éste bajo el mando de Joaquín de Pablo, conocido como Chapalangarra, entrando a España con una reducida tropa por Pamplona, el 17 de octubre de 1830. Su actuación fue heroica al frente de esa reducida tropa, a pesar de su trágico desenlace con la derrota de Chapalangarra y su inmediato fusilamiento. Espronceda regresa a Francia con los soldados sobrevivientes de la derrota.

Durante esta etapa de su vida, entre 1829 y 1840, Espronceda escribirá las poesías políticas o “cívico-morales” como la oda «A la muerte de don Joaquín de Pablo (Chapalangarra)», el «Soneto a la memoria de Torrijos y sus compañeros», la elegía «A la Patria», «Guerra», poesía leída en una función patriótica del Teatro de la Cruz en 1835 y en donde celebra los triunfos de Espartero en la guerra carlista; «El dos de mayo», en la que se trasciende la política nacional a la europea, ya que la actuación de Luis Felipe al acceder a la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis, se considera humillante para los descendientes de los héroes del 2 de mayo contra la dominación extranjera.

Espronceda vive cada vez un mayor protagonismo en la política española desde sus artículos de 1835 y 1836 *Libertad, igualdad, fraternidad, El gobierno y la Bolsa*, y su opúsculo *El Ministerio Mendizábal*. En cuanto a las poesías de esta época «El dos de mayo» y «A la traslación de las cenizas de Napoleón», Espronceda suma al tema social el político, planteando problemas de España y de Europa a la que observa como un continente postrado, sin ideales elevados e inmerso en un espíritu mercantilista, que será objeto de justa devastación por los vándalos cosacos.

La temprana muerte de Espronceda a los treinta y cuatro años, le permitió permanecer hasta el final con la creencia de la posible colaboración

entre burguesía progresista y proletariado. En su personalidad confluyeron los hitos de la mitificada rebeldía literaria y política dentro de los cauces que el Romanticismo europeo fomentaba en relación a la no distancia-ción entre autor y obra. El modelo tipificado de la moda romántica era el héroe byroniano, el *byronic hero*:

mirada dura y subyugadora, en la que se mezclan la crueldad y el desencanto de la ternura defraudada; amores avasalladores y de tremebundo desenlace; destino trágico para sí y para quienes lo rodean, bajo el sino de hacer el mal y recibirlo; altiva dignidad del solitario irreconciliable con este mundo y falta de fe en el otro. Así es Sancho Saldaña, el protagonista de la novela de Espronceda; y así hubo de sentirse en ocasiones su autor; así debió de verlo Teresa, y desde esa tesitura moral quiso él interpretar el amor que los había unido.³⁹

En cuanto al sentimiento amoroso, a partir de 1837 no solo la poesía de tono civil y social será la que ocupe la inspiración y el estro de Espronceda, pues tres composiciones claves nos darán la pauta de la evolución de su sufrimiento amoroso: «A una estrella», «A xxx dedicándole estas poesías», «A Jarifa en una orgía».

Un tono de desengaño y tristeza vital rezuma la primera composición de la que recordamos los siguientes versos:

A mí tan solo penas y amargura
me quedan en el valle de la vida
como un sueño pasó mi infancia pura,
se agostó ya mi juventud florida

y del soneto:

marchitas ya las juveniles flores,
nublado el sol de la esperanza mía

para terminar en la composición de «A Jarifa en una orgía»:

Tú también como yo, tienes
desgarrado el corazón.

39 Guillermo Carnero, *Introducción*, cit., p. 57.

Y por supuesto en la culminación de su obra lírica, el poema dramático inconcluso debido a su muerte repentina *El diablo mundo*, especialmente en lo que se refiere al desgarramiento amoroso, su «Canto a Teresa» inserto en el mismo aunque sin ninguna conexión interna con su desarrollo, como el mismo poeta se excusa ante el lector.

Si *El diablo mundo* se encuadra desde luego en la sensibilidad europea del *mal du siècle*, no por ello deja de ser una consecuencia de su crisis sentimental auténtica, de su manifiesto desengaño de la sociedad española, en concreto en este caso madrileña, y por tanto española, pero qué duda cabe con resonancias de otras composiciones europeas señeras, como pudo ser el *Fausto* de Goethe.

4. Conclusiones

La obra de Espronceda testimonia la coincidencia de las dos tendencias del Romanticismo en España, el histórico (*Pelayo*, *Sancho Saldaña*) y el social y comprometido, con *El diablo mundo* y las *Canciones*. También su recorrido nos ha revelado, según hemos tratado de mostrar en nuestra exposición, la evolución de la creación literaria en lo que se vienen considerando los temas canónicos de la estética romántica, no solo de la española, sino de la europea y en consonancia con ella.

Desde la iniciación neoclásica de su poesía juvenil en la que la retórica prevalece sobre la autenticidad de los sentimientos, siguiendo por el retorno a las pasadas glorias nacionales en las modas del exotismo histórico medieval y geográfico, que llevan el rumbo de la poesía romántica hacia los temas caballeresco y oriental, su imbricación con la realidad española lo aparta de este camino del «Canto del Cruzado», *Blanca de Borbón*, y el *Pelayo*. Consciente de la realidad de Europa a la que recrimina su decadencia, se une a su nuevo grito de libertad y justicia siguiendo el espíritu de rebeldía social tan candente en Europa que concretiza en la poesía española con sus *Canciones*. En ellas y en sus grandes poemas *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo* crea un nuevo lenguaje, experimentando con éxito innovador entre 1835 y hasta su muerte en 1842, nuevas combinaciones de versos y estrofas que constituyen lo más granado de la expresión poética del Romanticismo en España, que no se repetirá hasta un Bécquer y anticiparán la posterior experiencia modernista.

LAS LEYENDAS DE JOSÉ ZORRILLA EN EL CANON POÉTICO DEL ROMANTICISMO EUROPEO

Pilar VEGA RODRÍGUEZ (*Universidad Complutense de Madrid*)
pvegarod@ucm.es

RESUMEN: Este artículo analiza la relación del poeta español José Zorrilla con el canon literario del romanticismo en un sentido amplio; como un conjunto de modelos que le sirvieron para la construcción de su identidad artística, examinando el lugar del poeta en el amplio contexto del canon de escritores del romanticismo español, y con referencia también, a la lista de las obras canónicas de Zorrilla. El mayor número de testimonios críticos en el siglo XIX sobre Zorrilla proviene de la crítica francesa y se centra en analizar el motivo de su prodigiosa fama dentro y fuera de España, mientras trata de predecir la evolución de esa fama en el canon literario del futuro. La opinión coincidente es que sus leyendas poéticas representan lo mejor de la producción del poeta y lo que, sin duda, pasará a la posteridad.

ABSTRACT: This paper analyzes the relationship of the Spanish poet José Zorrilla with the literary canon of Romanticism in a broad sense; as a set of models that served him for the construction of his artistic identity, examining the place of the poet in the broad context of the canon of writers of Spanish Romanticism, and with reference, also, to the list of the canonical works of Zorrilla according to the contemporary French literary criticism. The largest number of testimonies about Zorrilla is provided by French criticism and it focuses in analyzing the reason for the prodigious fame of Zorrilla, inside and outside Spain, while trying to predict the evolution of that fame in the literary canon of the future. The coincident opinion is that his poetic legends represent the best of the poet's production and what will keep into the posterity.

PALABRAS CLAVE: José Zorrilla, Romanticismo, leyendas, crítica literaria francesa, canon

KEY WORDS: José Zorrilla, Romanticism, Legends, Literary criticism in France, canon

LAS LEYENDAS DE JOSÉ ZORRILLA EN EL CANON POÉTICO DEL ROMANTICISMO EUROPEO

Pilar VEGA RODRÍGUEZ (*Universidad Complutense de Madrid*)
pvegarod@ucm.es

1.

Don Juan Tenorio no fue el texto más celebrado de José Zorrilla, ni el que se juzgó más representativo del autor para la crítica francesa, a la que no dejaba de sorprender la extraordinaria fama del poeta en España,¹ al menos por el insólito ritual establecido en torno a la obra, que era representada anualmente en todos los teatros españoles en la fiesta de Todos los Santos. La costumbre había llamado siempre poderosamente la atención de la bibliografía francesa y era un dato que no solía faltar en las noticias historiográficas, periodísticas y de los relatos de viajeros franceses por España. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos franceses juzgaba a Zorrilla inferior a otros poetas de su generación, integrada – con algunas diferencias según los críticos –, por Manuel José Quintana, Ángel de Saavedra, el duque de Rivas, José de Espronceda, Antonio García Gutiérrez, Enrique Gil, Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, Manuel Bretón de los Herberos, Juan Eugenio Hartzenbusch, Antonio Gil y Zárate, Nicomedes Pastor Díaz, Mariano Pezuela, Pedro Madrazo, Tomás Rodríguez Rubí, Mariano Roca de Togores y Ramón de Campoamor. La situación de Zorrilla en esta nómina es bastante paradójica. El vallisoletano había dado sus primeros pasos de juventud como satélite de la trinidad poética a la que profesó veneración – Antonio García Gutiérrez, José de Espronceda y Juan Eugenio Hartzenbusch – para convertirse, después, en el poeta más popular del ca-

1 En 1898 Boris de Tannenberg recordaba la costumbre, inalterada desde hacía cincuenta años, de representar en los teatros españoles el drama *Don Juan Tenorio* como uno de los rituales imprescindibles para la celebración de la fiesta de Todos los Santos, el 2 de noviembre: «depuis près de cinquante ans on la joue sur tous les théâtres d'Espagne et d'Amérique à l'occasion, je ne sais trop pourquoi, de la Fête des Morts» (Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol: M. Tamayo y Baús*, Paris, Perrin, 1898, p. 57). En realidad la costumbre era mucho más antigua, pero a partir de la cesión de los derechos del *Don Juan* por José Zorrilla fue sustituida la obra que hasta entonces se representaba en esa ocasión, *No hay plazo, que no se cumpla, ni deuda que no se pague*, y *Convidado de piedra* (1728) de Antonio Zamora, por la de Zorrilla.

non. Los críticos franceses no discutían su importancia pero sí la valoración otorgada al poeta.

En opinión del historiador y académico Charles Mazade² y del periodista Léo Quesnel³ Zorrilla solo representaba un tipo de romanticismo, el inaugurado por el Duque de Rivas, cuya característica fue la devoción al pasado. Por eso su preeminencia solo serviría en el futuro para constatar el gusto dominante de una concreta época de la literatura española. Algo similar afirmó el estudioso ruso Boris de Tannenber⁴ al sugerir que Zorrilla no había sido el poeta más innovador ni el más excelente de su generación; y que sólo en el género de la poesía legendaria podría ser juzgado superior a sus compañeros. Para el escritor y profesor de la Sorbona Jacques Demogeot,⁵ por su parte, la fama de Zorrilla tenía que ver con la escasa instrucción y refinamiento del público español, aunque no fuera posible dudar de sus admirables cualidades. En esto Tanneberg⁶ no tuvo problema en conceder que posiblemente no había existido organización poética más excelente en todo el siglo XIX español. Pero este poeta no pudo fructificar como hubiera debido por culpa de su éxito precoz, esa repentina consagración a la que habían contribuido las extrañas circunstancias de su revelación - la lectura de sus versos de homenaje junto a la tumba del suicida Larra - y su rara fecundidad, por la que antes de cumplir los veinticinco años ya había cosechado sus mejores triunfos. Como recordaba el político y escritor Edouard Laboulay en el «Journal des débats politiques et littéraires» fue autor de diez dramas en solo quince años.⁷ Pero, principalmente, el gran obstáculo para el crecimiento artístico de Zorrilla había sido su deficiente formación literaria y su falta de ambición artística. Con otra instrucción Zorrilla hubiera ambicionado la perfección y se la habría exigido a sí mismo; habría dedicado mayor empeño a la corrección de sus obras, tantas veces hermosas y brillantes pero

2 Charles Mazade, *L'Espagne moderne*, Paris, Michel-Lévy frères, 1855, p. 257.

3 Léo Quesnel, *Littérature espagnole contemporaine: José Zorrilla*, «Revue Politique et Littéraire: Revue Bleue», 23^e année, n. 12, 1 de julio de 1886, p. 90.

4 Boris de Tannenber, *La poésie castillane contemporaine (Espagne et Amérique)*, Paris, Perrin, 1889, vol. I, p. 103.

5 Jacques Demogeot, *Histoire des littératures étrangères considérées dans leurs rapports avec le développement de la littérature française. Littératures méridionales Italie-Espagne*, Paris, Hachette et cie., 1895, vol. I, pp. 395-397: 395.

6 Boris de Tannenber, *Un dramaturge espagnol...*, cit., p. 98.

7 Edouard Laboulaye, *Variétés*, «Journal des Débats politiques et littéraires», 4 de septiembre de 1852, p. 1. Largo artículo con motivo de una reseña del poema *Granada*.

llenas de defectos, habría superado la tentación de la impaciencia y puesto freno a su prodigalidad.

2.

En relación a la supuesta falta de formación poética, al menos si se toman en serio todas las fuentes señaladas por la propia crítica como modelos de inspiración de Zorrilla (y varias de ellas comentadas por el mismo autor en los *Recuerdos del Tiempo Viejo*) sería discutible esta denuncia.

Por lo que se refiere a los modelos asumidos para la construcción de su propia identidad poética, debemos tomar en cuenta tanto los adquiridos a través del *cursus* escolar como los allegados a través del intercambio entre sus iguales, al compás de la moda literaria (escolares y estudiantes universitarios y compañeros y amigos de las tertulias literarias), o bien conocidos de modo autodidacta, a través de la lectura voraz y no sistemática.

Según precisa el estudioso Narciso Alonso Cortés, importante biógrafo de Zorrilla, no fueron estos modelos muy distintos de los que inspiraban a otros jóvenes con inclinaciones literarias: «Multitud de corazones jóvenes latían de emoción ante la desdichada muerte de Atala, ante la audaz entrada del caballero De-Vaux en el castillo de Lebert, ante las cuitas de Middleton e Inés».⁸ El canon de las lecturas de moda lo integraban, entre los prosistas, autores extranjeros como Chateaubriand, Walter Scott, Fenimore Cooper; Victor Hugo, Lamartine, Byron, como poetas; Dumas y Delavigne, además de Hugo en el teatro y entre los españoles, poetas clásicos como Juan de Mena, Jorge Manrique, o Fray Luis de León, los Romances antiguos y el teatro de Lope y Calderón. Precisaba Alonso Cortés la similitud de muchos poemas de Zorrilla con fuentes clásicas españolas, como en «A Roma» y «Oda», donde era posible reconocer el tono de Fray Luis de León, o de Meléndez Valdés en «A Blanca», así como la imitación del canto épico de los poetas del XVIII como el conde de Torrepalma o Félix Reinoso, en «El día sin sol».⁹ Recuerda el crítico también que, durante su estancia como escolar en el Seminario de Nobles, Zorrilla recibió una formación teatral de primera mano en el Coliseo del Príncipe, ya que correspondía a su padre la presidencia de las funciones por razón de

8 Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla: su vida y sus obras*, Valladolid, Librería Santarén, 1943, p. 58.

9 *Ibid.*, p. 259.

su cargo como superintendente general de policía en Madrid. Y, por ello, probablemente fue espectador de Bretón de los Herreros (que estrenó por esas fechas, *El sitio del campanario*, *El suplicio en el delito*, *Engañar con la verdad*, *Marcela*, *María Estuarda*, dramas, comedias y tragedias) y de José María Carnerero (con *El regreso del monarca*, o *el tutor inglés*), de Ventura de la Vega (*El día de San Calixto* y *El Tasso*), o de Nicolás Grimaldi con la famosísima *Pata de cabra* (para la que su padre expendió tantos permisos de entrada en Madrid) además de infinidad de adaptaciones francesas.¹⁰

La proximidad de Zorrilla con Víctor Hugo se concreta, dejando aparte la traducción ocasional de algunos poemas (como «La chanson de pirates» y «La voile»), en el influjo de las *Orientales*, que inspiró a Zorrilla poemas coloristas y sensuales, aportando al poeta su sentido de misión – como profeta o portavoz de la comunidad – la intensidad vital de sus personajes dramáticos (no así la profundidad de su análisis)¹¹ y el deseo de pintar en sus leyendas la crónica de una época, como hacía Víctor Hugo en la *Légende des Siècles*; si bien Alonso Cortés precisa que el modelo de las *Orientales* no es sólo Víctor Hugo sino también Juan Arolas.¹²

El influjo de Lamartine puede ser reconocido en algunos poemas del primer volumen de versos de Zorrilla, concretamente «Meditación», «Tarde de otoño», «Noche de invierno», «A Venecia», «La Luna de enero», «La indecisión», «El reloj», o «El día final», imitaciones no muy afortunadas, salvo excepciones, de las *Meditaciones poéticas* sugería el doctor Charpentier.¹³ De Chateaubriand – en *Le Génie du Christianisme* (1802) – habría tomado Zorrilla la idea, después repetida por Víctor Hugo, de que la fe cristiana puede inspirar sentimientos poéticos mucho más elevados que el paganismo, junto a cierto tradicionalismo estético.¹⁴ El influjo de Alexan-

10 Algunos personajes como la Brígida de *Don Juan* entrarían perfectamente en el catálogo celestinesco, ha subrayado Joseph T. Snow, *La Brígida de José Zorrilla y su celestinaje*, «Revista canadiense de estudios hispánicos», 32, 1, 2007, pp. 137-148.

11 Norbert Lallie, *Littérature Espagnole. Biographie. José Zorrilla*, «Revue Britannique: ou Choix d'articles traduits des meilleurs écrits périodiques de la Grande-Bretagne etc.», t. IV, n. 7, julio de 1893, p. 11.

12 Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 259.

13 Paul Charpentier, *Les Étrangers*, en Id., *Une maladie morale: le mal du siècle*, Paris, Didier, 1880, p. 399.

14 Para Romero Tobar correspondería a cierto pensamiento contrarrevolucionario que tiene sus mejores ejemplos en Chateaubriand, Balanche, y Görres; cfr. Leonardo Romero Tobar, *Zorrilla: el imaginario de la tradición*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lec-*

dre Dumas¹⁵ y de Prosper Mérimée, más o menos culpable, podría ser percibido en *Don Juan* y *El capitán Montoya*,¹⁶ mientras que el de Nodier,¹⁷ con su *Légende de Sœur Beatrix*, únicamente en *Margarita la Tornera*.¹⁸ Casimir Delavigne, muy negativamente, ha dejado en Zorrilla el regusto por lo más artificioso y melodramático de sus dramas. De Víctor Hugo, provendría su proyecto de aunar leyenda, tradición, humanidad, alma, conciencia, ciencia, creencias, supersticiones.¹⁹

Con relación a la literatura anglosajona, al juicio del historiador Fitzmaurice Kelley²⁰ no sólo Espronceda podría ser calificado de byroniano sino también Zorrilla. De las leyendas de Zorrilla, emana el perfume de Byron, Goethe y Nodier, opinaría el periodista y diplomático colombiano José María Torres Caicedo, que residió en París como ministro plenipotenciario.²¹ En efecto, la escenografía siniestra, la alternancia de melancolía e ironía, y cierto satanismo propiciaban la comparación con Byron.²²

tura: actas del Congreso sobre José Zorrilla, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 165-184; 169.

- 15 *Don Juan* habría heredado de Dumas no sólo el personaje sino varios episodios. Al juicio de Mallefille Zorrilla no habría realizado sino una mala imitación; cfr. Léonce Malefille, *Études sur le Roman espagnol. Art. III, «Revue Française»*, t. I, n. 3, 1855, p. 214.
- 16 Jean-Louis Picoche, *Le mythe de Don Juan Tenorio dans l'oeuvre de Zorrilla*, en Claude Dumas (ed.), *Les mythes et leur expression au XIX^e siècle dans le monde hispanique et ibéro-américain*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 47-56: 53.
- 17 Según afirma Concepción Palacios Bernal, en su trabajo *¿Zorrilla lector de Nodier? En torno a Margarita la tornera y La Légende de Soeur Béatrix*, en Manuel Bruña Cuevas et alii (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Universidad, 2006, pp. 579-588.
- 18 Marta Palenque Sánchez, *De profeta a poeta de oficio: desventuras de José Zorrilla en su ejercicio como lector público*, en Raquel Gutiérrez, Sebastián-Borja Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, 2012, pp. 373-390.
- 19 Christelle Schreiber-Di Cesare, *José Zorrilla, "trovador romántico"*, Nancy, Université de Lorraine, 2006, pp. 136 y 137.
- 20 James Fitzmaurice-Kelly, *A History of Spanish Literature*, New York, D. Appleton, 1900, vol. 5, p. 372.
- 21 José M^a. Torres Caicedo, *La Littérature de l'Amérique latine*, «Les Matinées espagnoles: nouvelle revue internationale européenne», t. I, enero-junio 1883, p. 114. Al igual que los cuentos de Byron en España, también las leyendas de Zorrilla fueron conocidas fuera de España en traducciones prosificadas, rítmicas, que convertían sus piezas en sugestivos textos histórico-literarios.
- 22 Cfr. Russell P. Sebold, *Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino*, en Francisco Ja-

En cuanto a los *Idylls of the King* de Alfred Tennyson Zorrilla abordó por encargo editorial su adaptación en *Ecos de las Montañas* (1868), como ha estudiado Fernández Zarandona.²³ Los mitos de Fausto y Don Juan pueden ser fácilmente comparados, recuerda Nicolás Cantabella²⁴ y, finalmente, la influencia de Hoffmann es reconocible en algunas narraciones breves y sombrías (concretamente Zorrilla tradujo para «El Porvenir» *La Madona de Pablo Rubens*).

En lo que se refiere a la literatura italiana hay ecos en su poesía de Dante, Vincenzo Monti, Andrea Maffei en *Álbum de un loco*, de Giovanni Prati; de Onofrio Minzoni, al que traduce y adapta en «A la muerte del Redentor», «A la muerte de Judas»,²⁵ y de Silvio Pellico, del que tradujo en 1852 *El Libro de la juventud*.²⁶ En especial por la construcción de sus personajes masculinos con virtudes y motivaciones, coraje, franqueza y sensibilidad.

De la mayoría de los autores que pudieron conformar el canon de sus lecturas habló el propio Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo*, donde explicó que en sus primeros tiempos de estudiante en el Seminario de Nobles de Madrid leía a escondidas a Walter Scott, a Fenimore Cooper y Chateaubriand y después en Toledo y Valladolid – donde infructuosamente cursó la carrera de Derecho – siguió con esa formación extracurricular

vier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 203-218.

- 23 Juan Miguel Fernández Zarandona, *Los Ecos de las montañas de José Zorrilla y sus fuentes de inspiración: de Tennyson a Doré*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 2004.
- 24 Elena Nicolás Cantabella, *Los mitos de Fausto y Don Juan. Análisis comparativo de El Burlador de Sevilla de Tirso de Molina y el Fausto de Christopher Marlowe*, «Lectura y signo: revista de literatura», 6, 1, 2011, pp. 171-205.
- 25 José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas y dramáticas*, I. de Ovejas (ed.), Paris, Baudry, 1852, vol. III, p. 19.
- 26 Una evaluación del conocimiento de la literatura italiana la realiza Alfredo Gianni, *Recuerdos e impresiones italianos en José Zorrilla. (Apuntes)*, en Amigos de Zorrilla, *Colección de Artículos dedicados al poeta*, Valladolid, Imprenta Castellana, 1933, pp. 12-16. Michelangelo Tancredi tradujo las *Orientales* de Zorrilla: José Zorrilla, *Orientali*, Roma, Forzani CP. Senato, 1890. Vincenzo Giordano Zocchi fue el traductor del *Don Juan*: José Zorrilla, *Don Giovanni Tenorio: dramma fantastico-religioso in due parti; prima versione dall'originale*, Milano, Sonzogno, 1884. Al húngaro Albin Körösi tradujo algunos fragmentos de Zorrilla, en 1901, para ejercitación del español: *A spanyol Kir. Akadémia K. Lev. Tagja*, Budapest, 1901. Antoni Lange publicó también una selección de Zorrilla dentro de su antología de poetas españoles traducidos al polaco: *Przekłady*, t. I: *Poeci hiszpańcy*, Warszawa, 1914.

y autodidacta: «Atraquéme, pues de Casimire Delavigne, de Víctor Hugo, de Espronceda y de Alejandro Dumas, de Chateaubriand y de Juan de Mena, del Romancero y de Jorge Manrique », mientras convertía a los grandes autores románticos del momento en sus héroes idolatrados, García Gutiérrez, Hartzenbusch, y Espronceda.²⁷ Sin embargo, y dada su extensa producción, no podrían tomarse estos modelos como referente de su inspiración de modo general, sino en función de parámetros comparativos diversos, dependiendo de temas, estilos, formatos, etc. Por otra parte, se debe matizar que muchas veces el esfuerzo por localizar fuentes de imitación en Zorrilla, provino, en la crítica, del deseo de restar importancia a su extraordinaria fama tratando de poner en duda su originalidad.

3.

Pero lo que la crítica francesa reprochaba a Zorrilla fue, sobre todo, el haber claudicado ante sus propias cualidades extraordinarias. La facilidad le hizo pródigo, el mal gusto de la época no le exigió más esfuerzo ni instrucción, la necesidad le impulsó a la prodigalidad, y el exceso de producción alumbró obras poco meditadas y corregidas, resumió el crítico Léonce de Lavergne.²⁸

Pero lo cierto es que los versos de Zorrilla producían una seducción difícil de explicar, causaban el efecto de una «fuerza real», eran tan maravillosamente musicales y hermosos que podían pintar con palabras y reproducir los sonidos de la naturaleza; su inspiración parecía responder más a un instinto que a un trabajo. Por esa natural belleza, y por el soporte concedido al sentimiento muy por encima de cualquier idea, el crítico Léo Quesnel lo comparó con Wordsworth, en cuanto poeta de imaginación poderosa que cantaba como la Naturaleza, sin el menor esfuerzo, como el más bello ruseñor.²⁹ En su poesía las ideas eran reemplazadas por las palabras y la sonoridad del español lograba el máximo efecto de lo genuino y primitivo. Por eso los versos de Zorrilla fueron comparados con los del Romancero, y con el teatro clásico, modelos en la edad romántica del canon de la naturalidad y del espíritu popular. Por su impetuosidad, falta de me-

27 Christelle Schreiber-Di Cesare, *op. cit.*, p. 347.

28 Léonce de Lavergne, *Mouvement littéraire de l'Espagne. Zorrilla*, «Revue des Deux Mondes», 13^e année, t. X, 15 de abril de 1843, p. 208.

29 Léo Quesnel, *art. cit.*, p. 91.

sura y prodigalidad, y por su voluntad de no aceptar más regla que la del sentimiento y la imaginación (una imaginación gigante, indolente, atrevida, extravagante, desordenada, sublime) el crítico y escritor Jean-Baptiste Edmond Biré³⁰ lo relacionó con Lope de Vega.³¹ Pero junto a la brillantez de su estilo, el ritmo trepidante de la acción,³² el pintoresquismo del escenario³³ y el fuego pasional de sus héroes valientes y decididos, celosos de su honor,³⁴ el autor aparecía demasiado pagado de las exageraciones románticas, débil en la construcción de los personajes y en ocasiones inverosímil.³⁵

Los elogios de la crítica francesa revelan, como es obvio, una predilección por el repertorio clásico español que explica el canon teatral preferido dentro de la propia producción de Zorrilla, *El zapatero y el rey*,³⁶ *El caballo del rey D. Sancho*, *El puñal del godo* y *Sancho García*,³⁷ *Cada cual con su razón*,³⁸ *La noche de Montiel*, y *Lealtad de una mujer*.³⁹

Por el contrario, el *Don Juan Tenorio* recibe casi tantas críticas como alabanzas. Se reprocha a Zorrilla el intento de reescribir lo que ya era obra maestra, *El convidado de piedra* de Tirso de Molina;⁴⁰ se rebaja el mérito y originalidad de su *Don Juan* en función de los préstamos de argumento y personajes tomados de Dumas y Mérimée;⁴¹ y se juzga desventajosamente

30 Edmond Biré, *Causerie Littéraire. José Zorrilla. I*, «L'Univers», n. 12395, 2 de abril de 1902, pp. 1-2 [Folletón] (Texto redactado a propósito de la traducción de Henri de Cuzon, librería de Fischbacher 1901).

31 En especial si se piensa en el episodio de la composición de *El puñal del godo*, redactado en sólo 24 horas a petición del director del Teatro de la Cruz.

32 *Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, sous la dir. de M. le Dr Hoefer, Paris, Firmin Didot frères, 1866, t. 46, pp. 1019-1020. Se trata de la prestigiosa editorial e imprenta que regentaron los hijos de Firmin Didot (1764-1836), tras su muerte.

33 Marie Letizia Rattazzi, *L'Espagne moderne*, Paris, E. Dentu, 1879, pp. 49 y 52.

34 Armand de Vasal, *Le Romantisme en Espagne et le poète José Zorrilla (1817-1893)*, «Revue d'Études», publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus, t. 133, n. 49, 5 de diciembre de 1912, pp. 606-628.

35 Xavier Durrieu, *Le Théâtre moderne en Espagne*, «La Revue des Deux Mondes», t. III, 15 de julio de 1844, p. 106.

36 Charles Mazade, *op. cit.*, p. 257 y Alphonse Royer, *Théâtre espagnol*, en Id., *Histoire universelle du théâtre*, Paris, A. Frank - P. Ollendorf, 1878, vol. 6, pp. 283-307.

37 *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1866.

38 Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 285.

39 Charles Mazade, *op. cit.*, p. 257.

40 Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 298.

41 Léonce Mallefille, *art. cit.*, p. 215.

te en relación al duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*) y García Gutiérrez (*El Trovador*) que habrían acertado mucho más en la construcción de los personajes y en la profundidad y calidad del verso.⁴² De hecho, Demegeot sitúa a Zorrilla no sólo detrás de García Gutiérrez y de Hartzenbusch (admirado por *La Jura en Santa Gadea*, *Doña Mencía* y *Los amantes de Teruel*) sino también del lírico García Tassara, aunque acepte que el teatro de Zorrilla sobrevivirá también por el *Don Juan Tenorio*.⁴³

Interesante en este sentido es el trabajo publicado por Xavier Durrieu en la «Revue des Deux Mondes»⁴⁴ donde compara a Zorrilla con Gertrudis Gómez Avellaneda (a propósito del estreno de *Munio Alfonso*) y no sólo realiza un canon de poetas dramáticos españoles superiores a Zorrilla (Rivas, Hartzenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla, Bretón, Rubí y Asquerino) sino también de las notabilidades femeninas que entonces despuntaban (Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Paulina Cabrero de Martínez, Josefa Pieri, Julia Isasi). En la opinión de Durrieu, adoptando las exageraciones románticas de *Ricardo Darlington* de Alexandre Dumas (como hace en *El Zapatero y el Rey* o *La copa de marfil*) Zorrilla pierde la consistencia y el valor de que es capaz. En cambio, Edmond Biré declara en su *Causerie*⁴⁵ que tanto *Traidor impenitente y mártir* como *Don Juan* eran obras de primer orden, lo que también acepta el profesor de Derecho de la Universidad de Toulouse, Víctor Molinier, que añade a la nómina las leyendas modélicas *El desafío del Diablo* y *Un Testigo de bronce*.⁴⁶ Según explicaba la crítica, la razón de estos errores provenía del talento lírico y descriptivo de Zorrilla, que no desperdiciaba ocasión para manifestarse en perjuicio de sus cualidades dramáticas. Zorrilla era siempre poeta, comentaba Ildefonso Ovejas en el prólogo a las obras completas del vallisoletano,⁴⁷ trabajase en lo que fuese; un poeta de imaginación fecunda que llenaba el verso de efectos de color y sonido, produciendo una «poesía fantástica», o en palabras del periodista Norbert Lallie una «poesía de lo

42 Boris de Tannenberg, *Un dramaturge espagnol...*, cit., p. 57.

43 Jacques Demegeot, *op. cit.*, pp. 396-397.

44 Xavier Durrieu, *art. cit.*, p. 106.

45 Edmond Biré, *art. cit.*, pp. 1-2.

46 Victor Molinier, *Mémoires de l'Académie royale des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres*, Toulouse, Imprimerie de J. M. Pinel, 1873, pp. 102-103.

47 Ildefonso de Ovejas, *Prólogo a José Zorrilla, Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, Paris, Baudry, 1847, t. I, p. xxx.

maravilloso». ⁴⁸ Esto es lo que explicaría el éxito de Zorrilla en los escenarios: la devoción del público español por todo lo que sorprendía, fascinaba o causaba un efecto patético y espectacular, sin echar de menos la falta de verosimilitud o el incorrecto tratamiento de los personajes y de la intriga. Aunque en 1886 Léo Quesnel ⁴⁹ matizaría esta acusación afirmando que todo lo producido por la periclitada escuela romántica había sido efectista, y que en esa edad no había existido el subjetivismo lírico que ahora se apreciaba en los modernos poetas.

Así pues, el misterio de Zorrilla estuvo precisamente en que, a pesar de sus defectos, y siendo inferior a Rivas, Hartzenbusch o García Gutiérrez, alcanzó más fama que ellos, también en el teatro. El *Don Juan*, pese a todos sus errores, fascinaba a los espectadores. Sólo las innatas cualidades de Zorrilla, de por sí inimitables, podrían dar razón de su fama, que tuvo efectos más perjudiciales que beneficiosos, en especial en la poesía hispanoamericana, donde se propagó el estilo que Tannenberg denominó «zorrillismo estético»: un lirismo fácil, incorrecto y banal, ⁵⁰ privado de los efectos mágicos que el poeta era capaz de inspirar. Estas consideraciones definen a Zorrilla, indirectamente, como poeta de la naturaleza, poeta genuino o ingenuo, en la comprensión de Schiller; un poeta, según reconoce Norbert Lallie, ⁵¹ de esos que honran el patrimonio de la Humanidad no sólo por sus dotes sino por su dedicación. Fue Zorrilla un trabajador infatigable, admirable por su entusiasmo; algo casi desaparecido en la hora del siglo positivo y que tan bien habían conocido los románticos, recordaría Quesnel, ⁵² y ese espíritu lo conservó Zorrilla hasta el final de su vida a pesar de todos los desengaños.

4.

Si Zorrilla logró semejante popularidad fue por haber conectado con el carácter nacional, como en su momento lo había hecho Béranger en Francia. ⁵³ La idea de «carácter nacional» ha hecho correr ríos de tinta, pero en

48 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

49 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

50 Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 103.

51 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

52 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

53 Anónimo, *Annales du monde dramatique. Scène espagnole*, «La Revue Indépendante»,

este trabajo sólo apuntaremos algunas de las reflexiones de autores españoles contemporáneos de Zorrilla. En primer lugar Ildefonso Ovejas, en el prólogo a la edición de las obras completas de Zorrilla, precisaría que el carácter nacional sólo puede ser reconocido en relación al tiempo pasado. Sería imposible apresararlo en el movimiento incesante de la sociedad presente, sobre la que, sin embargo, se proyecta la idea de un carácter nacional.⁵⁴ Lo nacional, opinaría Milá y Fontanals, es lo destinado a todas las clases de la nación, enunciado en el modo natural de cualquier hablante del idioma.⁵⁵ En la visión del crítico Manuel de la Revilla sólo algunos autores habrían sido capaces de plasmar ese carácter nacional, entre ellos, Larra, Quintana, Espronceda, Zorrilla o Campoamor.⁵⁶ Y si, continuando con la argumentación de Quesnel, el romanticismo podría ser definido como una efímera resurrección del pasado, en España el movimiento romántico habría abordado, por principio, la recuperación de ese espíritu nacional.⁵⁷ El propio Zorrilla, había confesado este credo estético: «Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo».⁵⁸ Semejante confusión entre patria y religión de Zorrilla y de sus coetáneos, reflexionaría Lallie,⁵⁹ es lógica en un país que ha pasado siete siglos en guerra contra un invasor que profesaba otra fe y que en nombre de Dios arrasaba el territorio. Es lógico, por tanto, que los españoles asumiesen la expansión de la fe cristiana como un ideal patrio que era, a la vez, un ideal social (según manifiesta Zorrilla en los *Cuentos de un loco*): porque vivir el espíritu del Evangelio significaría establecer una fraternidad entre los hombres.

Por eso Zorrilla se habría propuesto como objetivo consciente⁶⁰ la celebración en sus poemas de las glorias de la patria, que eran también las glo-

8^e année, vol. 13, 10 de febrero de 1848, pp. 17-20.

54 Ildefonso de Ovejas, *Don José Zorrilla*, en José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, cit., p. XVII.

55 Manuel Milá i Fontanals, *Principios de literatura general y española*, Barcelona, Imprenta del Diario de Barcelona, 1873, p. 214.

56 Manuel Alcántara García Pedro y Revilla, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1877, p. 543.

57 Léo Quesnel, *art. cit.*, pp. 90-91.

58 José Zorrilla, *Obras de D. José Zorrilla. Obras poéticas*, cit., p. XXII.

59 Norbert Lallie, *art. cit.*, p. 31.

60 «José Zorrilla veut être un poète national, et il choisit de préférence ses sujets dans la chronique espagnole» (Alphonse Royer, *op. cit.*, p. 294).

rias del Cristianismo. Para ello tomaría como material de inspiración la Historia de España, trabajando en él desde el formato de la leyenda poética. En este género cosechará los mejores elogios de la crítica francesa, que alabará sin restricciones los *Cantos del trovador*, *Las Flores Perdidas*, las *Vigilias del Estío*, el poema oriental *Granada*, y destacará entre las leyendas *La azucena silvestre*, *El desafío del diablo* y *A buen juez mejor testigo*.⁶¹ Y tal vez la fama de Zorrilla guarde relación con el efecto consolatorio que sus lectores pudieron experimentar reviviendo en sus poemas el pasado glorioso, declaraba Édouard Laboulaye.⁶² Estos ideales los plasmó en un estilo contemporáneo, con cierto deje irónico y desengañado,⁶³ pero sin perder el encanto de las crónicas y de los antiguos romances, valiéndose de ellos tanto en las leyendas como en su teatro.

Similares elogios recibieron las leyendas de parte de Charles Mazade en *L'Espagne Moderne* (1855) y en los diccionarios de literatura más consultados. El historiador Demogeot las juzgaba también lo mejor de su obra, llegando a afirmar que, al igual que Walter Scott sobreviviría por sus novelas, Zorrilla lo haría por esas leyendas, no por obras como *Traidor, inconfeso y mártir*, *El zapatero y el rey*, o el *Don Juan Tenorio*. Según recordaba Demogeot, *La leyenda del Cid*, *La leyenda de Alhamar* y *Granada* fueron tan populares en su tiempo como la *Lady of the Lake* de Walter Scott.⁶⁴ Por su parte, el crítico de «Les Matinées espagnoles»⁶⁵ no vacilaría en decir que de estas leyendas emanaba el perfume de Nodier, Byron y Goethe, destacando entre ellas *À bon juge meilleur témoin*, *Marguerite la tourière* y *Le Capitaine Montoya*.

À bon juge meilleur témoin es una de las piezas más citadas dentro del canon de obras de Zorrilla.⁶⁶ Ildefonso Ovejas la consideró la mejor leyenda

61 René Cadilhac, *Couronnement d'un poète*, «Le Gaulois: littéraire et politique», 23^e année, 3^e série, n. 2491, 24 de junio de 1886, p. 2.

62 Édouard Laboulaye, *art. cit.*, p. 1.

63 *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1866, y Alphonse Royer, *op. cit.*, pp. 294-298.

64 Jacques Demogeot, *op. cit.*, pp. 395-397.

65 Anónimo, *L'Espagne artistique et littéraire*, «Les Matinées espagnoles: nouvelle revue internationale européenne», vol. I, n. 1, enero-junio 1883, pp. 132-133.

66 Norbert Lallie, *art. cit.*, pp. 31-34; Gustave Vapereau, *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...*, Paris, L. Hachette, 1858, p. 1619. También en Alfred Dantes (seudónimo de Charles Victor Alfred Langue), *Dictionnaire biographique et bibliographique, alphabétique et méthodique, des hommes les plus remarquables dans les lettres, les sciences et les arts, chez tous les peuples*, Paris, A. Boyer, 1875, p. 1086.

da de Zorrilla, la que alcanzaba a plasmar de modo más perfecto el peso de la tradición: un poema de amplitud soberbia, como lo calificó Paul Ginisty, escritor y director del Théâtre de l'Odéon.⁶⁷ Fue también la primera obra de Zorrilla traducida al francés, en prosa, con el subtítulo de *Légende espagnole* y publicada, sin mención del traductor, en el volumen 6 de la «Revue Nouvelle» en 1845; es decir, solo cinco años después de la edición de los *Cantos del trovador*.⁶⁸ Esta versión, anónima, se repite en la «Revue-Magasin»⁶⁹ en 1888, y con el título *Le témoignage du Christ*⁷⁰ en la «Revue de France» en 1873. Hay otra referencia también el 20 de junio de 1899 en «La Jeune Fille. Journal hebdomadaire dirigé par des femmes du monde», editada en Bruselas y París, y dirigida por Marie de Travanel.⁷¹ *A buen juez mejor testigo* fue incorporada al volumen de Charles Simon (1890),⁷² obra anunciada como primera traducción al francés de los *Cantos del trovador*, aunque en realidad solo incluía *Les Pilules de Salomon* («Las Píldoras de Salomón») y las siguientes poesías: «À bon juge meilleur témoin» («A buen juez mejor testigo»); «Le Jour sans soleil» («El Día sin sol»); «L'Indécision» («Indecisión»). Simon añade, además, un estudio de la vida y obra de Zorrilla. Otros ejemplos de traducción de la obra de Zorrilla en francés serían las versiones provisionales ofrecidas para la confección de estudios críticos, como en el volumen de Desiré Lardevant, *Les renaissances de Don Juan*, en 1864,⁷³ que reproduce fragmentos de *Un testigo*

67 Paul Ginisty, *Causerie Littéraire*, «Gil Blas», n. 3643, 8 de noviembre de 1889, p. 2.

68 Anónimo, *À bon juge, meilleur témoin*, «Revue Nouvelle», t. I, n. 6, 15 de diciembre de 1845, pp. 233-244; publicación de la que hace anuncio la «Gazette nationale ou le Moniteur universel», n. 355, 21 de diciembre de 1845, p. 1.

69 Anónimo, *À bon juge, meilleur témoin*, «La Revue-magasin», 14 de octubre de 1888, pp. 650-652.

70 Anónimo, *Le témoignage du Christ*, «Revue de France», t. VII, 1873, pp. 447-455.

71 La referencia es curiosa. En un artículo de Loys de Kerval, *Analyse des concours littéraires*, se publican los dos cuentos fantásticos premiados y se resumen los otros siete seleccionados. Al parecer uno presentados a la mención «scène théâtrale», bajo la plica «La clochette argentine» se titulaba *À bon juge meilleur témoin*. Fue calificado con 5,5 puntos y quedó el séptimo de los nueve seleccionados. El comentario del periódico es el siguiente: «Une pauvre fiancée abandonnée par un parjure, appelle le Christ à témoin contre l'infidèle. Tableau très touchant, avec une nuance de surnaturel. Je m'aperçois que ceci se rapporte au concours Scène théâtrale. - Soit, cl. 5 points 1/2» (*Ibid.*, p. 282).

72 José Zorrilla, *Contes du troubadour, traduits pour la première fois en français*, Charles Simon (trad.), Paris, H. Gautier, 1890.

73 Désiré Laverdant, *Les renaissances de Don Juan: histoire morale du théâtre moderne*,

de bronce en la traducción de M. James y M. Valens. Pero, sin duda, la más importante de las traducciones de esta leyenda es la realizada en verso por el poeta Edmond Rostand y utilizada por Boris de Tannenberg en su estudio *Don José Zorrilla de La poésie castillane contemporaine* (1889), con el título de *Le Christ de la Vega*.⁷⁴

5.

Como se ha dicho, Zorrilla descubrió en la leyenda el cauce donde mejor podía brillar su talento lírico y descriptivo y el formato que le permitía ofrecer a España – como decía Firmin-Didot – lo que ella más amaba: «les souvenirs de son passé, les traits de son ancien caractère».⁷⁵ Con sus leyendas Zorrilla ponía en escena otra vez «l'histoire palpitante et mélancolique qui se lit dans les vieilles chroniques et sur les murs en ruine des monuments», sin otro objeto que el de complacer a su patria («No aspiro a mas laurel ni â mas hazana / Que a una sonrisa de mi dulce España»)⁷⁶.

Este género fue el gran descubrimiento de la edad romántica. Aglutinaba en sus formas la leyenda, el cuento, el episodio novelesco, mezclando recursos como la polimetría, el tono irónico, la asimilación de los registros populares, la intervención del narrador, el recurso a las tradiciones nacionales, el ingrediente maravilloso, etc. La forma había surgido a raíz de la revitalización del romance a comienzos de siglo, cuando los hechos de la Guerra de la Independencia obligaron a los españoles a reflexionar sobre su identidad y cuando, bajo la influencia de Herder, las producciones de la literatura popular volvieron a cargarse de sentido y dignidad. En el romance se localiza ahora lo más genuino de la poesía castellana y del sentimiento nacional, fundado, como afirmaba José Joaquín de Mora, sobre el amor a la patria y a la religión. A imitación de lo realizado en Alemania por los hermanos Grimm, George Depping, o August Schlegel muchos escritores y eruditos se aplicaron a la recopilación de romances o a su composición. Es en este contexto en el que hace su aparición un nuevo género de leyenda poética, configurada en *El moro expósito* del duque de Rivas, «Leyenda romántica en doce romances» sobre la vieja tradición de los infantes de Lara. Como

Paris, H. Hetzel, 1864, pp. 229-253.

⁷⁴ Boris de Tannenberg, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 104.

⁷⁵ *Nouvelle biographie générale...*, cit., p. 1021.

⁷⁶ Léonce de Lavergne, *op. cit.*, p. 208.

definió acertadamente Alberto Lista en su reseña de las *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora (1840), la finalidad de la leyenda poética no era épica, sino plástica y estética, y su objetivo era «halagar la imaginación del lector con la pintura de otros usos y costumbres, de otra clase de sociedad, de otro espíritu y de otras ideas, que las del siglo en que vivimos».⁷⁷

La leyenda siempre había sido un material de inspiración para los escritores españoles en todas las épocas y en todos los géneros, pero en la época romántica se convirtió en una especie de ruina monumental, una reliquia de la tradición que despertaba la nostalgia del tiempo perdido y el coraje de la reconstrucción nacional. Sin esos recuerdos sería difícil explicar el lugar de España en Europa porque, según lamentaba Pastor Díaz, más que por el presente España pertenecía a Europa por el pasado.⁷⁸ Fue, por tanto, la leyenda el formato romántico por excelencia. De una parte por su contenido, de otra por su formato híbrido, que permitía libertad de tonos y de forma (lírico-dramático-épico), variedad de metros, combinación de episodios histórico-tradicionales con incidentes fantástico-maravillosos, versatilidad para afectar el arcaísmo o propiciar la distancia irónica, y su disponibilidad para la crítica del tiempo presente y la reflexión subjetiva.⁷⁹

A la vez, la leyenda poética fue ejemplo de lo que se ha denominado “género literario histórico”, un modo literario que caracteriza una época o movimiento, por derivación de formas genéricas previas y que responde a una ideología o estética puntual. A este género llegaría Zorrilla, como se ha dicho, por el ejemplo de la narración en verso sobre tradiciones autóctonas de Byron, Walter Scott y Goethe (*Childe Harold*, *Don Juan*, *Fausto*),⁸⁰ pero también por el estímulo de los autores españoles que ensayaban la re-

77 Alberto Lista, *Leyendas Españolas por José Joaquín de Mora*, en Id., *Ensayos Literarios y Críticos*, Madrid, Calvo y Rubio, 1844, vol. I, p. 75.

78 Nicomedes Pastor Díaz, *La Alhambra. Gonzalo de Córdoba. El Cid*, en Id., *Obras de Don Nicomedes-Pastor Díaz de la Real Academia Española. Álbum literario*, Madrid, Manuel Tello, 1867 [1844], pp. 96-110.

79 Como aseguraba la preceptiva de Sánchez de Castro a finales de siglo, sobre la leyenda poética no se podían dar reglas fijas: «Abundan en ellas los elementos líricos y la forma dramática, en mezcla libre y arbitraria con la narración épica. Y como no se puede fijar tampoco un límite a la libre voluntad del poeta, ocurre muchas veces que dan o pueden dar el nombre de leyendas a producciones de su invención, con tal que en su forma se parezcan a las de carácter tradicional» (cfr. Francisco Sánchez de Castro, *Lecciones de Literatura general y española*, 2ª ed., Madrid, Antonio Pérez Dubrull, 1890, p. 240).

80 *Ibid.*, p. 205.

novación del poema épico. Además del duque de Rivas o José Joaquín de Mora, trabaron el género muchos jóvenes poetas, entre ellos, Patricio de la Escosura en *El bulto vestido de negro capuz* (1835), Gregorio Romero Larrañaga en *El sayón* (1836), Jacinto Salas y Quiroga en *El cristiano en Oriente* (1835), José María Bremón en *La peña de los enamorados* (1839) y, fundamentalmente, Espronceda en *El estudiante de Salamanca* (1840) sobre la leyenda de Miguel de Mañara.

Parece que la idea del legendario hispánico le vino a Zorrilla al meditar en la sugerencia que le había hecho Salustiano Olózaga de escribir un romancero que pudiera sustituir las horribles relaciones de ciegos, tan populares en el momento. La vecindad del romance y la leyenda era mucha en aquel momento, tanto por los asuntos tratados como por el metro utilizado. De ahí que varios de los «romances» publicados por Zorrilla en su primer volumen de poesías fuesen auténticas leyendas, más breves, centradas en algún episodio y sin tanta variedad formal, pero leyendas. Será en el momento en que Zorrilla encuentre su misión como autor del legendario cuando se revelan de gran importancia sus costumbres de «paseante solitario» y su hábito de la «ensoñación». Como dirá en los *Recuerdos del Tiempo Viejo*, su memoria sensible había registrado imágenes sugestivas desde su más temprana edad; primeramente tras su breve estancia en Sevilla, en 1826, a sus nueve años, por razones del trabajo de su padre, que dejará impresa en su memoria la imagen de la Torre del Oro, el jardín tapizado de pasionarias de la calle de Monsalves, las barcas en el barrio de Triana a orilla del Guadalquivir, o la iglesia de San Telmo. Más tarde en Toledo, donde pasa un curso como estudiante de Derecho (el año 1833-1834) y se dedica al vagabundeo por las calles moriscas, día y noche, dibujando edificios, meditando sobre los signos de la dominación árabe y goda y visitando los monumentos del arte cristiano. Su imaginación se enciende con las historias legendarias de Don Rodrigo, los palacios de Galiana y el Cristo de la Vega. La misma actividad desarrolla después en Valladolid, donde, además, visita el cementerio y viaja por pueblos cercanos como Fuensaldaña. De todas estas experiencias se nutre su primer volumen de poesía en el que ya aparecen varias de esas composiciones que serán sus señas de identidad.

Zorrilla consolida la fórmula de la leyenda poética: cierta extensión, argumento fantástico, maravilloso, tradicional, costumbrista, o de ambientación histórica. Las leyendas suelen seguir una estructura tripartita que comienza con prólogo, da paso a la exposición del enigma o la aventura, y

la peripecia, y finaliza en conclusión moralizante.⁸¹ Como novedad introduce el suspense narrativo, como se ve en *La princesa Doña Luz*. La descripción del paisaje natural sirve de espejo sentimental a sus personajes y la atmósfera inspirada es plástica y sugestiva, llena de detalles sensoriales, muchas veces en escenarios nocturnos. Experimenta Zorrilla con el metro, la alternancia de partes narrativas, dramatizadas y líricas, la imitación de los recursos de la oralidad⁸² y el empleo de un narrador irónico que controla el relato, lo comenta, entabla relación íntima con el lector, y lo desengaña sobre los sucesos sobrenaturales, como ocurre en *El alcalde Ronquillo*.⁸³ Y siempre, la justicia poética rige todos sus argumentos.

6.

Se ha dicho en ocasiones que la palinodia cantada por el poeta contra el romanticismo en *Los recuerdos del tiempo viejo* no sería más que una maniobra estratégica que aspiraba a recuperar el público perdido durante el tiempo de su aventura americana. El gusto estético había evolucionado y el romanticismo sonaba añejo; los recuerdos del tiempo viejo, por ello, buscaban no tanto contar la vida como a ganarla, considera Romero Tobar,⁸⁴ allegarse los ingresos que le denegaban los derechos de autor. Según esto, las contradicciones y lagunas de este texto autobiográfico podrían ser explicadas por una estrategia de acomodación amparada en la retórica de la autoinculpación, sugiere Fernández Cifuentes.⁸⁵ Zorrilla trataba de sobrevivirse a sí mismo.

Pero no fue esa la interpretación que sus contemporáneos dieron a los *Recuerdos*. Como casi todas sus cosas, Zorrilla los escribió de un tirón, de memoria, sin consultar fuentes ni corregir datos, incurriendo en muchos errores, por tanto; pero en ese tono de sinceridad y encanto que ado-

81 Jean Louis Picoche, *La poesía*, en Guillermo Carnero Arbat (ed. y coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 433-600.

82 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 182.

83 Margherita Bernard, *Dimensión fantástica y maravillosa en Zorrilla*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 251-258.

84 Leonardo Romero Tobar, *art. cit.*, p. 165.

85 Luis Fernández Cifuentes, *Zorrilla y la ética de la autobiografía*, en Francisco Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros y Alfredo Mateos Paramio (coords.), *Una nueva lectura...*, cit., pp. 45-55: 53.

raban sus lectores. Para Tannenbergr eran la prueba de la modestia sincera y la enorme libertad de espíritu del poeta, por la que podía distinguir en su propia obra lo perdurable y lo concedido a la moda literaria.⁸⁶ Probablemente nadie fue un censor más irónico y malicioso de los vicios del romanticismo que el propio Zorrilla.

La perdurabilidad de Zorrilla, opinó por entonces la crítica, sólo podría rebasar el movimiento romántico en cuanto a su original aclimatación de la epopeya antigua en el molde de la poética de sentimiento, por esa comprensión de la historia como motivo de inspiración sentimental. La leyenda es la poesía de la historia. Los poetas de la historia, como Schiller, Goethe, Walter Scott, o Chateaubriand, renuevan el sentimiento del tiempo en sus contemporáneos. Esto es lo que hizo Zorrilla, remover los más hondos sentimientos de los españoles, la fe, el coraje, y el patriotismo. Ya solo por *Los cantos del Trovador, Granada, y la Leyenda del Cid* merecía la inmortalidad. Con el tiempo esas obras serían consideradas un verdadero monumento al romanticismo. Serían como los hitos que facilitan el reconocimiento y descripción de una época. Zorrilla fue un poeta excelso, aceptaría la crítica de finales del siglo XIX, sí; pero de un género que había desaparecido cuando la materia que le había brindado la palestra adecuada para el ejercicio de sus cualidades poéticas dejó de importar: la Historia, de por sí mudable siempre.⁸⁷ Por eso Zorrilla quedaría a ojos de la posteridad como una hermosura innegable pero que sólo podría ser contemplada como curiosidad arqueológica.⁸⁸

86 Boris de Tannenbergr, *La poésie castillane contemporaine...*, cit., p. 99, y Edmond Biré, *art. cit.*, p. 1.

87 Léo Quesnel, *art. cit.*, p. 90.

88 «et nous croyons, avec tous les meilleurs critiques de l'Espagne, que ces ouvrages seront considérés dans l'avenir comme des monuments du romantisme au XIX^e siècle» (*Ibid.*, p. 89).

LETTERATURA E TEORIA EUROPEE NEL CANONE ROMANTICO DA MANZONI A MAZZINI

Carla RICCARDI (*Università degli Studi di Pavia*)
carla.riccardi@unipv.it

RIASSUNTO: Il saggio prende in esame la formazione del canone romantico in Manzoni partendo dall'analisi dei drammi scespiriani analizzati dallo scrittore nei *Materiali estetici* e nella *Lettre à M.^r Chauvet* ai fini di creare una nuova teoria del teatro drammatico che si rivelerà fondamentale per il passaggio al romanzo storico. Sulla discussione teorica relativa al nuovo genere interviene Mazzini in numerosi saggi che esaminano le diverse 'scuole' letterarie, unendo alla riflessione sul canone romantico nuove e forti idealità politiche e individuando un modello nella Sand delle *Lettres d'un voyageur*.

ABSTRACT: The essay examines the formation of the romantic canon in Manzoni starting from the analysis of the Shakespearean dramas analyzed by the writer in the *Materiali estetici* and in the *Lettre à M.^r Chauvet* in order to create a new theory of dramatic theater which will prove to be fundamental for the transition to historical novel. Mazzini intervenes on the theoretical discussion relating to the new genre in numerous essays examining the different literary 'schools', combining the reflection on the romantic canon with new and strong political ideals and identifying a model in Sand's *Lettres d'un voyageur*.

PAROLE CHIAVE: Manzoni, teatro drammatico, romanzo storico, Shakespeare, Mazzini, George Sand, canone romantico, idealità politiche

KEY WORDS: Manzoni, dramatic theatre, historical novel, Shakespeare, Mazzini, George Sand, romantic canon, political ideals.

LETTERATURA E TEORIA EUROPEE NEL CANONE ROMANTICO DA MANZONI A MAZZINI

Carla RICCARDI (*Università degli Studi di Pavia*)
carla.riccardi@unipv.it

Prendiamo come data di partenza il 1815 non perché significhi qualcosa nella vicenda del romanticismo italiano ma perché l'anno del Congresso di Vienna e dell'inizio della Restaurazione rappresenta per Manzoni un punto di svolta drammatico, in cui la delusione per il mancato riconoscimento dell'indipendenza della Lombardia lo induce a un ripensamento globale dei progetti letterari. Conclusa la fase degli *Inni sacri* (escludendo la più tarda *Pentecoste*) con l'edizione Agnelli alla fine dell'anno, la scelta del genere si orienta quasi naturalmente verso la tragedia e in particolare la tragedia storica. Manzoni non ha ancora scritto niente di teorico, ma ha letto i testi chiave del romanticismo europeo: del 1809-'10 sono le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel, che Manzoni conosce nella traduzione francese, uscita col titolo di *Cours de littérature dramatique* alla fine del '13, anno in cui appaiono la seconda edizione (la prima nota al Manzoni) del *De l'Allemagne* di Madame de Staël, dopo il sequestro delle cinquemila copie stampate nel '10 con l'accusa di aver accolto le idee antifrancesi di Schlegel, e il *De la littérature du midi de l'Europe* di Sismonde de Sismondi. Ma già nel 1809, anno della pubblicazione, legge a Parigi il *Wallstein* di Benjamin Constant, traduzione-riduzione della trilogia del *Wallenstein* (1796-'99), la più scespiriana delle tragedie di Schiller, preceduta da un saggio importante, *Quelques réflexions sur la tragédie de Wallstein et sur le théâtre allemand*, in cui per la prima volta si tenta una mediazione tra la tragedia classica francese e il teatro romantico, proponendo il dramma di argomento storico nel rispetto delle regole aristoteliche, canone ineludibile della *tragédie classique*.

Non si può stabilire invece con certezza quando avvenga il primo approccio al teatro scespiriano, forse sempre a Parigi, e nella più famosa traduzione settecentesca, quella del Le Tourneur (1776-'80), preceduta da un *Discours des Préfaces*, costruito cucendo insieme le più importanti prefazioni delle edizioni scespiriane. Proprio nei primi due decenni dell'Ottocento anche le traduzioni italiane si infittiscono: tra il 1798 e il 1800 compaiono *Othello*, *Macbeth*, *Coriolanus*; nel 1814 di nuovo *Othello* e – si noti – *Cymbeline*, *Richard III*, *Romeo and Juliet*, *Macbeth*, *Hamlet*, *The Tempest*.

Shakespeare 'scoperto' e apprezzato prima di tutti dai romantici tedeschi, da Schiller, da Goethe, da Lessing, diventa a poco a poco la bandiera della rivoluzione romantica in Europa. Dunque, il teatro e soprattutto la tragedia, vivissima in quegli anni quanto a produzione europea e italiana, è il genere attraverso il quale affermare il radicale rinnovamento della letteratura. Sicché lungimirante era stato il rifiuto dell'idillio, caldeggiato da Fauriel, ma poco accetto ai romantici milanesi, soprattutto al teorico Ermete Visconti, e giustificabile in direzione antidillica il progetto di un poema su Venezia, che avesse al centro un fatto di storia nazionale, lontana, non classica, ma medievale, anzi altomedievale, un fatto accertato e trattabile poeticamente. Persino il Pellico, autore di minor momento, ma impegnatissimo nelle polemiche in quegli anni e poi dal '18 al '19 nel «Conciliatore», ottiene successo con la *Francesca da Rimini*, rappresentata a Milano al Teatro Re il 15 agosto 1815. Insomma, le discussioni teoriche e le applicazioni pratiche relative al dramma romantico determinano, negli anni Dieci, il panorama letterario europeo.

Manzoni tra Parigi e Milano ne è quasi naturalmente coinvolto; e, soprattutto dopo la dura e drammatica esperienza della Restaurazione con le conseguenti delusioni sull'assetto politico italiano, sente la necessità di una comunicazione forte, esplicita dei messaggi contenuti nella sua rivisitazione storica. Il 15 gennaio 1816 inizia di getto il *Carmagnola*, ma subito lo interrompe, in quanto capisce di non possedere una teoria certa del teatro tragico, soprattutto una sua personale e originale teoria; e il 25 marzo scrive a Claude Fauriel:

Après avoir bien lu Shakespeare, et quelque chose de ce qu'on a écrit dans ces derniers temps sur le Théâtre, et après y avoir songé, mes idées se sont bien changées sur certaines réputations, je n'ose pas dire davantage, car je veux tout-de-bon faire une Tragédie, et il n'y a rien de si ridicule que de médire de ceux qui en ont fait, et qui passent pour des maîtres de l'art,

indicando come fondamentale la lettura attenta (dunque la probabile riletture) di Shakespeare e di opere teoriche per giungere a ribaltare una concezione basata sul teatro francese classico, rigidamente fedele alle regole cosiddette aristoteliche, a un sistema «étroit et artificiel», per il rispetto del quale si sono lasciate da parte le «choses belles et grandes», che sono naturalmente contenute nei soggetti, e si fanno parlare gli uo-

mini in un linguaggio retorico e freddo, incapace di suscitare emozioni.¹

Questo primo pronunciamento negativo individua subito due linee di ricerca del teatro manzoniano (e poi del romanzo): il realismo inteso come sintesi concettuale del vero storico e psicologico, da cui discenderà l'idea di un'unità di azione di tipo scespiriano, dove tempo e spazio sono piegati alle esigenze d'evoluzione necessaria e graduale del fatto, e i discorsi dei personaggi che permettono l'analisi psicologica, regno concesso dallo storico al poeta, esattamente come in alcuni punti nodali della *Lettre* (parr. 170-80 e 192-200) che aprono tra l'altro alla teoria del romanzo storico:

Ainsi donc, trouver dans une série de faits ce qui les constitue proprement une action, saisir les caractères des acteurs, donner à cette action et à ces caractères un développement harmonique, compléter l'histoire, en restituer, pour ainsi dire, la partie perdue, imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les moeurs connus d'une époque donnée, prendre enfin tout ce qui existe et ajouter ce qui manque, mais de manière que l'invention s'accorde avec la réalité, ne soit qu'un moyen de plus de la faire ressortir, voilà ce que l'on peut raisonnablement dire créer.²

E nel momento in cui è individuato il difetto di un sistema falso e artificiale ecco che questo è esteso ai romanzi, attraverso il riferimento a *Mademoiselle de Scudéry*:

Expliquer ce que les hommes ont senti, voulu et souffert, par ce qu'ils ont fait, voilà la poésie dramatique: créer des faits pour y adapter des sentimens, c'est la grande tâche des romans, depuis mademoiselle Scudéri [*sic*] jusqu'à nos jours.

Je ne prétends pas pour cela que ce genre de composition soit essentiellement faux; il y a certainement des romans qui méritent d'être regardés comme des modèles de vérité poétique; ce sont ceux dont les auteurs, après avoir conçu, d'une manière précise et sûre, des caractères et des moeurs, ont inventé des ac-

- 1 Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'appendice a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, t. I, e *Carteggio A. Manzoni-C. Fauriel*. Premessa di Ezio Raimondi. A cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000 (Edizione Nazionale ed Europea delle Opere, vol. 27).
- 2 Alessandro Manzoni, *Lettre à M.^r C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di Carla Riccardi, Roma, Salerno, 2008. Di qui sono tratte tutte le citazioni della *Lettre*.

tions et des situations conformes à celles qui ont lieu dans la vie réelle, pour amener le développement de ces caractères et de ces moeurs: je dis seulement que, comme tout genre a son écueil particulier, celui du genre Romanesque c'est le faux. La pensée des hommes se manifeste plus ou moins clairement par leurs actions et par leurs discours; mais, alors même que l'on part de cette large et solide base, il est encore bien rare d'atteindre à la vérité dans l'expression des sentimens humains.

Le opere scespiriane hanno, dunque, scardinato i principi della tradizione drammatica ben nota a Manzoni: si può dare per certa una conoscenza abbastanza alta della tragedia francese soprattutto per la familiarità con la lingua e anche per i richiami che spesso cadono nei *Materiali estetici* sulla necessità di 'rileggere' alcuni dei più famosi testi di Racine e di Corneille per rivedere le proprie antiche posizioni più allineate sul canone classico.

Da un lato la tradizione del classicismo, non solo del teatro tragico francese, dall'altro la ricerca di una nuova letteratura che esalti la verità dei contenuti, che sia di impatto sociale e politico e, soprattutto, di profonda eticità. L'analisi psicologica dei personaggi contribuirà a questi fini, come Manzoni esplicita chiaramente nel confronto tra la *Zaire* di Voltaire e l'*Othello* di Shakespeare, laddove nella prima tragedia ridotta all'unità di tempo e di luogo la catastrofe è di meccanicità incomprensibile, nella seconda lo studio dei rapporti tra i personaggi, dei sentimenti vari e contrastanti (in particolare l'invidia di Iago sia per il potere sia per la fortuna amorosa insinua a poco a poco la gelosia in Otello attraverso un'azione protratta nel tempo e nello spazio) porta gradatamente lo spettatore a individuare quei rapporti di causa-effetto che sono il fondamento degli accadimenti della realtà.

Nel momento in cui, già nei *Materiali estetici*, lo scrittore commenta per la prima volta un testo scespiriano – e questo testo è l'*Othello* – con l'affermare che i «Drammi di Shakespeare possono servire di filo a un narratore» pone le basi di una nuova teoria della letteratura, canonizzando Shakespeare, come archetipo narrativo, come padre (o meglio uno dei padri, ma certo tra i più dominanti) del romanzo, che a sua volta diventerà l'archetipo romanzesco per tutti gli scrittori dell'Ottocento, il canone strutturale, tematico, linguistico con cui confrontarsi. L'attenzione di Manzoni nei confronti anche di testi stravaganti rispetto al canone scespiriano che si forma rapidamente sulla base delle traduzioni, dà supporto all'idea che proprio il teatro può fornire oltre a temi, a dialoghi, anche il model-

lo strutturale del nuovo romanzo. Lo prova proprio la citazione non esplicita di *Cymbeline* nei *Materiali estetici* dove si evoca la novella boccacciana di Zinevra per dimostrare come Shakespeare legge e riutilizza i testi. La novella è una degli ipotesti del dramma romanzesco, dramma esemplare proprio per la mescolanza di molte e diversissime fonti: storiche, romanzesche e teatrali, e per la trama che ha per filo rosso un matrimonio contrastato su fondo storico agitato da conflitti in cui tutto infine si ricompone in un lieto fine con la punizione dei cattivi, il ricongiungimento degli sposi, il ripristino della felice situazione originaria. Che cos'è se non la *fabula* dei *Promessi sposi*? Ma è questione che abbiamo già trattato altrove; la ricordo solo per l'incredibile coincidenza sostenuta dalla citazione nei *Materiali estetici*.

Come è ben noto il romanzo dal 1827 ha un successo eccezionale e dà il via a una vera e propria alluvione di romanzi storici: nello stesso anno escono *La battaglia di Benevento* di Guerrazzi, la *Sibilla Odaleta* di Carlo Varese e di seguito i romanzi di Grossi, D'Azeglio, Cantù. La grande diffusione a livello popolare dei *Promessi sposi* genera studi, parodie, riduzioni, versificazioni, *mises en musique*, tutti testi che si pongono in relazione con i *Promessi sposi* attraverso un rapporto definibile 'ipertestuale', inteso come trasposizione di elementi tematici e speculativi da un testo all'altro. Anche alcuni romanzi si pongono in relazione ipertestuale con i *Promessi sposi*, presentandosi come *prequel*, *sequel* e parodie dell'opera di Manzoni.

Non a caso Mazzini inizia la sua attività di critico letterario proprio da un romanzo storico, *La fidanzata ligure* di Carlo Varese, recensendolo sull'«Indicatore genovese» il 10 maggio 1828 e rilevandone le aporie della ricostruzione storica e sociale e l'eccessivo ricorso nella creazione dei personaggi a Walter Scott. E ciò nonostante che il giovane critico sia convinto sostenitore del genere come privilegiata scrittura per costruire una nuova letteratura nazionale di indirizzo romantico su modelli stranieri: Scott, appunto, Schiller, Goethe, Byron.

E i freschi di stampa *Promessi sposi*? Da notare che Mazzini ha letture significative coincidenti con quelle manzoniane degli anni Dieci – Staël, Sismondi, Schlegel – nonché l'*Histoire littéraire d'Italie* di Pierre-Louis Ginguené uscita tra il 1811 e il 1813, di cui gli ultimi quattro volumi in collaborazione con Francesco Saverio Salfi. La lettura dei filosofi francesi del Settecento, Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Condorcet, rientra nella formazione comune a Manzoni come agli intellettuali dell'epoca, anche se è lo Scott degli *Essays* il modello critico più stringente: in particolare il terzo, che conferma la propensione di Scott per la tragedia romantica e dà

modo a Mazzini di pronunciarsi nettamente sul problema delle unità aristoteliche. Vi ritornerà nel saggio *Del dramma storico* in due articoli usciti nel 1830 e nel 1831; certo la disputa tra classicisti e romantici sul rispetto delle unità era cosa ormai sorpassata, anzi la Staël la dava per conclusa già vent'anni prima e certo era conclusa in Europa con la prefazione di Samuel Johnson all'edizione di Shakespeare e con il *Cours de littérature dramatique* dello Schlegel; in Italia con le *Idee elementari sulla poesia romantica* e il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo* di Ermes Visconti e ancor più solidamente con la *Lettre à M.^r Chauvet*. Mazzini è alla ricerca di un modello di dramma storico romantico che unisca il valore poetico con l'istanza patriottica o forse meglio un dramma che ponga al centro la storia «interpretata e ricomposta dalla filosofia» secondo il pensiero di Guizot, che insieme a Cousin offre al giovane critico le basi per la riflessione sulla storia e sulla sua funzione in letteratura; la polemica classico-romantica condotta dal «Conciliatore» ha superato i confini della letteratura e della critica aprendo agli ideali politici risorgimentali. Manzoni nelle sue tragedie è stato troppo tiepido secondo Mazzini per la mediazione del cattolicesimo e il rilievo riguarda soprattutto i cori, in cui lo scrittore «non volle assumersi più guerra che non potea sostenere». Dunque non *Carmagnola* o *Adelchi* come modelli per la discussione, ma il *Don Carlos* di Schiller, in cui vede l'unità di fatti e principi.

Tornando agli anni più giovanili, l'ammirazione per Byron ha un posto molto saldo: un'ammirazione che coinvolge le opere letterarie e la biografia avventurosa, Byron, «poeta della disperazione e dell'individualità romantiche», modello di impegno di pensiero e azione.³ Dal 1826-'27 molto forte è la passione per Dante, a cui Mazzini dedica il suo primo articolo *Il secolo di Dante* uscito nell'«Antologia» proprio nel '27. Dante è visto come «profeta dell'identità sociale e culturale italiana», un'«anima di fuoco» su cui fondare la propria visione letteraria, sociale e politica risorgimentale e romantica: «O Italiani! Studiate Dante, non su' commenti, non sulle glosse, ma nella storia del secolo, in ch'egli visse, nella sua vita, e nelle sue opere».

È l'esortazione piena di passione in cui si condensa l'idea di una inscindibile unità tra letteratura e politica, con un accento speciale sulla prima in contingenze in cui la seconda è preclusa. In ciò sta lo spirito

3 Tutte le citazioni sono tratte da Giuseppe Mazzini, *Del dramma storico*, uscito in due puntate nell'«Antologia», nn. 115 e 130, luglio 1830 e ottobre 1831.

romantico di Mazzini, in questa unione il cui primo ispiratore è Foscolo: «la connessione delle lettere col vivere civile», come sottolineerà nell'introduzione agli *Scritti politici inediti* del poeta nell'edizione di Lugano del 1844. Foscolo «cercò in Dante non solamente il poeta, non solamente il padre della lingua nostra, ma il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta della nazione». Una convinzione ripresa letteralmente dal *Moto letterario in Italia*, titolo dato da Mazzini per l'edizione dei suoi *Scritti editi e inediti* pubblicati a Milano nel 1861 al saggio apparso nell'ottobre 1838 in «The London and Westminster Review» e dedicato a un approfondito panorama della *Italian Literature since 1830*.

Lo scritto è strutturato come un bilancio della letteratura italiana da Monti a Guerrazzi e come una disamina capillare delle ricerche storiche dal Verri al Botta per concludersi sul problema dell'educazione e dell'istruzione dei giovani. Un contenuto complesso non rispecchiato dal titolo inglese, piuttosto anodino, né da quello, poco più coerente, dell'edizione del 1847, *Sul movimento letterario italiano dopo il 1830*, stampato in *Scritti letterari di un Italiano vivente* (III, Lugano, Tipografia della Svizzera Italiana). Più significativo il titolo del 1861. Perché «moto» è una parola chiave fin dall'inizio: solo nelle prime due pagine ricorre quattro volte a indicare fenomeni diversi. Un «moto di facoltà e di pensieri», «il moto delle menti italiane» richiamano il titolo in quanto alludono all'esistenza, sia pur inceppata, frustrata, di una rinascita intellettuale, a un'evoluzione del pensiero filosofico-politico-letterario in Italia, che Mazzini intende presentare al pubblico inglese, poco attento e incline a ritenere che «ogni indizio di vita intellettuale e sociale» sia perita «in quella infelice contrada» colle tradite speranze del 1831, ovvero con i moti falliti di Emilia Romagna (ma ricordiamo che Mazzini è in Inghilterra esule dopo le altrettanto mancate insurrezioni in Piemonte nel '33, a Genova nel '34). E i moti sono visti come «una nuova prova dell'impotenza dell'Italia a rigenerarsi» e non un segno di vitalità e di progresso insito nel loro perpetuo rinnovarsi.

Posto come crinale il 1833, eventi interni e esterni hanno allontanato dalla letteratura senza che si avvertisse un cambiamento tra il prima e il dopo; mentre il moto generato dall'insurrezione francese del 1830 «non presentò caratteri nuovi»,⁴ ma si configurò come un prolungamento del-

4 Da qui in poi tutte le citazioni sono tratte da Giuseppe Mazzini, *Moto letterario in Italia*, in Id., *Scritti editi e inediti*, Milano, G. Daelli, 1862, poi in S.E.I., VIII, *Letteratura* II, Imola, Galeati, 1910.

le ideologie del 1789; non produsse effetti in Italia, limitandosi in Francia a chiudersi con il Romanticismo. Ciò era già avvenuto in Italia, lasciando un vuoto che richiedeva di essere colmato con una nuova letteratura «organica, positiva, tendente a raggiungere un intento sociale»: in Francia solo tentativi, o meglio «una letteratura intermedia oscillante fra la speranza e la disperazione», in Italia quasi nulla, a causa dell'oppressione della tirannide, se non pochi segni vitali.

L'analisi del moto letterario inizia con la constatazione del deserto lasciato da Vincenzo Monti, innovatore, sì, sulla scia di Cesarotti, Alfieri, Parini, ma solo nelle forme, senza spessore ideologico o ideale: meritevole la sua opera di aver spazzato le accademie, di aver resuscitato lo «stile chiaro, potente, libero da affettazione», ma criticabile per la mancanza di un'idea forte, di spirito profondamente poetico. Ispirandosi a Dante, il romanticismo non ne ha saputo ereditare che la forza delle immagini, non la sostanza ideale. Monti insomma subisce una condanna quasi totale per aver perseguito l'Arte per l'Arte, posizione che Mazzini ritiene – poco profeticamente – superata sin dal 1830, ma certo coerente con la sua idea dell'Arte come strumento per una missione ideale dall'impianto quasi religioso. Ma gli serve appunto una condanna, un inizio negativo per impostare una linea di rinascita del pensiero italiano, nazionale. Non per nulla della 'scuola' di Dante afferma che sarà guida «quando l'Italia di popolo si farà, sorgendo, nazione». È superfluo sottolineare l'impostazione fortemente ideologica, politica della critica letteraria mazziniana, ma è anche inevitabile rimarcarlo, data la frequenza esplicita e/o implicita di tale base di partenza.

Entrano in campo a questo punto i giovani, le giovani generazioni. Chi sono? I romantici visti come fautori di un gusto contemporaneo, di una tematica in grado di recuperare tutti gli aspetti della realtà, ma insieme al presente il passato, insieme al reale, l'ideale, primo avvio dell'idea della totalità dell'arte destinata a tormentare poeti e scrittori fino al Novecento. Del Romanticismo Mazzini vede solo l'efficacia distruttiva nei confronti di un classicismo accademico e pedante, non la volontà di preparare un diverso futuro per l'arte: troppo permeato di individualismo, il Romanticismo non è riuscito ad «abbracciare in armonia quei tre limiti intorno ai quali s'aggira eternamente l'Arte, l'Uomo, l'Universo, Dio». Ancora una volta la critica mazziniana coglie le aporie della tematica: medioevo e misticismo fino alla «stanca inerzia dello sconforto» sono i difetti di quella scuola. Era però nato il concetto di libertà letteraria insieme all'impulso verso una poesia popolare e nazionale. Ma a che discutere di questa nuova poesia «dove non era popolo né nazione»? Ecco quindi la svolta del

1830 segnata dalla 'riscoperta' di Dante con nuove edizioni della *Commedia* e nuovi commenti. Per altro è singolare, ma forse non senza spiegazione, che l'«Antologia» non avesse pubblicato l'articolo mazziniano *Dell'amor patrio di Dante*, inviato nel 1827.

Dante è visto come il pensatore, il «profeta della nazionalità», il «Vate religioso», che guida la «Critica sulle vie della Storia». Quindi letteratura e critica orientate per il tramite della Storia all'educazione dei giovani verso i principi di libertà, nazionalità, patria.

La tendenza della critica verso la storia indicherebbe dunque l'aspirazione a una «Letteratura Nazionale», ma l'oppressione aumentata dopo il 1830 ha costretto la nascente letteratura nazionale a nascondersi: esempio i canti patriottici di Berchet, ripetibili e recitabili solo in terra straniera.

Inizia questo punto il confronto fra le due scuole che hanno come capofila Manzoni e l'accoppiata Foscolo-Byron.

Predomina la scuola manzoniana, ma secondo una linea meno vigorosa rispetto ai decenni precedenti. Cade qui la critica ideologica più forte al romanzo storico italiano, di cui si traccia la ricorrente *fabula* da romanzo gotico arricchita dai conforti cattolici: oppressore – vittima – uomo del Signore – rassegnazione – individualismo e mai destini sociali della collettività, mai azione di lotta che porti a uno scatto laicamente morale. Rapidamente vengono citati e criticati i campioni della scuola manzoniana, che il pubblico inglese conosce nelle traduzioni: Pellico, efficace nelle *Mie prigioni*, inferiore nelle *Cantiche* e nelle tragedie; Grossi, autore di pagine di «grande bellezza» nel *Marco Visconti* in un quadro storicamente imperfetto, nato poeta più che narratore, «Bellini della poesia», che dovrebbe tornare ai modi dell'*Ildegonda* e dei *Lombardi alla prima crociata*, salvati solo per l'infarinatura storica, in realtà davvero generica e piegata a motivi gotici e fantastici o a una vena decisamente antiepica.

La letteratura, secondo quanto leggiamo nel saggio del 1835 sul *Marco Visconti*, pubblicato nella «Revue républicaine»,

ha rinunciato ai *pensieri che bruciano*, alle *parole che respirano*; ha abbandonato Byron per Lamartine, la lotta per la rassegnazione. [...] Le sue gioie sono gioie di famiglia, i suoi dolori non vanno sino alla rivolta, le sue espiazioni si compiono sempre con la sommissione e la preghiera [...]. Ecco la scuola del Manzoni, ecco la scuola del Grossi, ecco la scuola del Pellico.⁵

5 Giuseppe Mazzini, *De l'art en Italie à propos de Marco Visconti, roman de Thomas*

La breve rassegna dei manzoniani prosegue con non più che citazioni dei romanzi storici usciti tra il 1827 e il 1835.

L'altra scuola è ovviamente quella di Foscolo e Byron, dall'impostazione forte, audace, esplicitamente orientata su Nazione e lotta perenne contro l'oppressione interna e esterna, lotta contro tutto e tutti fino alla morte. Eccessiva, dunque, e un «grado sopra la realtà»; minacciosa e scettica, sempre sull'orlo dell'abisso, trattenuta però sempre da un «istinto del cuore, più spesso forse della fantasia». Il campione è ovviamente Guerrazzi e il recentissimo *Assedio di Firenze*, uscito nel 1836 a Parigi sotto falso nome, è la realizzazione di quegli ideali. Ancora poco noto presso i lettori inglesi, secondo Mazzini, merita di esserlo: la Storia vi si fa Epopea, in quanto le antiche libertà di Firenze non sono solo ricordo di un passato glorioso, ma stimolo per il presente. Manca però una visione del futuro, l'idea del progresso di un Popolo, il barlume di una speranza.

Certo Mazzini, interamente preso dalla sua idea di una letteratura tutta popolo, patria, nazione e azione, sbaglia clamorosamente quasi tutti i pronostici: dopo aver classificato le due scuole fa emergere quella che definisce una «setta senza nome», in cui raggruppa Niccolini, come autore dei drammi *Antonio Foscarini* (1827) e *Giovanni da Procida*, Carlo Marengo, fecondo e dimenticato drammaturgo di opere di ispirazione storica medievale, «seguaci di un eclettismo esitante fra l'imitazione e l'innovazione», Leopardi, ricco di affetti e idee «dei nostri tempi con forme classiche e modi di secoli antichi». Tutti rappresentanti di un «periodo di transizione che il futuro cancellerà». ⁶ Una perspicace previsione critica, davvero! Ma normale se pensiamo all'isolamento di Leopardi, ancora più grave dopo il passaggio a Napoli, un Leopardi sommerso dall'alluvione prosastica di questi anni, un Leopardi che ancora nel 1840 pochissimi anche in Italia riconoscevano come il maggiore poeta italiano dell'età nuova: per dirlo con Dionisotti, «maggiore del celeberrimo Manzoni», ⁷ notissimo in Inghilterra, mentre forse la prima notizia dell'esistenza di Leopardi è per gli inglesi proprio la scarna citazione mazziniana (si dovrà attendere l'edizione parigina dei *Canti* del 1841 e il saggio del Sainte-Beuve del 1844 per l'affermazione definitiva). E giustificabile nell'ambito del 'sistema' filosofi-

Grossi, in Id., *Scritti editi ed inediti*, IV, Milano, G. Daelli, 1861, poi in S.E.I., VIII, *Letteratura*, cit.

⁶ Giuseppe Mazzini, *Moto letterario in Italia*, cit.

⁷ Carlo Dionisotti, *Fortuna di Leopardi*, in Id., *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 211-227.

co mazziniano, che vede nel popolo, inteso non tanto come proletariato, quanto come piccola borghesia, il destinatario di una letteratura che sia educazione ai valori ideali e strumento di rinnovazione morale, la famosa arte sociale a fronte della quale il pessimismo e l'individualismo leopardiano non poteva che essere condannato. Condanna tanto più comprensibile alla luce di una esplicita dichiarazione all'inizio del saggio *Dello stato attuale della letteratura*, che precede di un anno il *Moto letterario*:

In questo momento non v'è né letteratura né poesia: vi sono poeti. Esistono potenti individualità che fanno grandi sforzi per mantenere la tradizione letteraria, che fanno brillare di tempo in tempo tutto il fulgore del pensiero poetico, oppure se ne vanno ripetendo tristemente per il mondo, in bei versi lamentevoli: *Vuoto e impotenza*. È questa una letteratura? Noi non vediamo se non sforzi isolati, solitari, rivolti a un piccolo numero di eletti, che nulla ritraggono dal popolo e nulla gli offrono [...] è al popolo che il poeta deve indirizzarsi, è a lui che deve chiedere ispirazioni e simpatie; è su di lui che deve compiere un'opera di educazione progressiva.⁸

Qualche anno più tardi nella sua ricerca di un nuovo modello di romanzo Mazzini incontra George Sand, non la Sand del *roman champêtre*, ma la Sand delle *Lettres d'un voyageur* scritte e pubblicate di volta in volta nella «Revue des deux mondes» tra il 1834 e il 1836 e nel '37 in due volumi delle *Œuvres complètes*. Nel 1839 sul «Monthly Chronicle» Mazzini pubblica il primo saggio sulla 'scandalosa' scrittrice, che incontrerà a metà degli anni Quaranta e con la quale intratterrà un fitto scambio epistolare fino agli anni Cinquanta. Mazzini giudica le *Lettres* un romanzo vero e moderno per il tema centrale, ovvero la crisi morale iniziata nel 1815 per la generazione che passerà attraverso le rivoluzioni ottocentesche, e per la volontà dichiarata di mettere in risalto «une existence morale plus vraie et plus intéressante»:⁹

La signora Aurora Dupin appartiene ai seguaci della fede democratica; le sue opere spirano l'amore del popolo, e lo sprezzo delle aristocrazie grandi e piccole; essa è legata coi vincoli della stima e dell'amicizia a Lamennais ed agli uomini più ragguardevoli della fede rinascente.¹⁰

8 Edito in S.E.I., XXI, *Letteratura* IV, Imola, Galeati, 1907, pp. 5-8.

9 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, GF Flammarion, 1971. Da qui sono tratte tutte le citazioni delle *Lettres*.

10 Cfr. Giuseppe Mazzini, *The Present State of French Literature*, «Monthly Chronicle»,

Il nome di Lamennais e delle sue *Paroles d'un croyant* unisce fin dal 1836 Mazzini a Liszt: Liszt, che nel 1835 compone i dodici pezzi, *Impressions et poésies*, dell'*Album d'un voyageur*, lo legge e ne è profondamente influenzato; dopo aver incontrato Lamennais scrive il suo saggio più notevole sulla musica sacra, basato sulla necessità di svincolarla dalla tradizione canonica, ispirandosi direttamente al canto popolare, ai grandi motivi dell'umanità per liberarla dall'inferiorità in nome di una giustizia più equa. Le teorie diventeranno pratica nel periodo romano e, intanto, saranno riprese da Mazzini nella *Filosofia della musica* del 1836, testo diffuso prima in Francia, in cui si pone in evidenza la superiorità della musica rispetto alle altre arti per la possibilità di coinvolgere globalmente tutte le facoltà umane in una sintesi sublime tra armonia spirituale e armonia musicale, concetto pitagorico ripreso dall'estetica romantica. E Liszt e la musica sono uno dei capitoli fondamentali delle *Lettres*, in cui viaggio, natura, arte, persone, libri, riflessioni, ricordi, sensazioni, sogni, visioni, tutto converge a un unico obiettivo: la creazione artistica come mezzo non di descrizione del mondo e testimonianza di sé, ma come mezzo per comprendere, per andare a fondo nel mistero dell'arte, della natura, dei sentimenti, per tentare un'analisi dell'aspetto nascosto e misterioso delle cose, del mondo. È in questa ricerca, attraverso il filtro della poesia, sia essa di parola o di musica, del senso e dell'unità del tutto, al cui fondo sta il tormento romantico e poi simbolista dell'unità di tutte le arti, che le *Lettres* e i cicli pianistici come le *Années de pèlerinage* trovano un forte punto di contatto, come il precedente *Album d'un voyageur* che confluisce in parte, rifatto, nella *Première année: Suisse*.

Se nei primi anni Trenta la frequentazione è solo letteraria e gli elementi di contatto fondamentali sono l'opera di Lamennais e la musica, presto si verifica una sorta di triangolazione tra questi decisivi personaggi del panorama culturale degli anni tra i Trenta e i Cinquanta per una profonda affinità spirituale, un interesse per la musica, per la natura filosofica e religiosa di quest'arte, in grado di mettersi in contatto e in comunicazione con l'assoluto, e per la militanza politica o per il coinvolgimento nei fatti contemporanei.

La lettura dell'intensa e 'profetica' *Préface* delle *Lettres* conferma e amplia il motivo dell'apprezzamento mazziniano: la Sand dichiara di aver vo-

III, March 1839, poi in S.E.I., XVI, *Letteratura*, Imola, Galeati, 1913. Da qui sono tratte tutte le altre citazione delle opere della Sand.

luto non dare un ritratto di sé, ma farsi specchio di una situazione psicologica generale, di svelare i tormenti degli uomini contemporanei, il loro bisogno di conoscersi, di sondare le loro coscienze, i loro mali, le loro aspirazioni. E soprattutto di coloro che hanno affrontato il dubbio, che è la malattia del tempo, malattia salutare, in quanto precorritrice della sanità morale e della fede. Il dubbio nasce dall'esame; è il figlio malato e febbricitante di «une puissante mère», la libertà. Per raggiungerla bisogna praticare il dubbio che genera speranza, e questa genera una figlia di natura divina, la conoscenza, che ci salverà indirizzandoci alla fede. È l'intreccio tra vita e opere che colpisce Mazzini: la vita libera e, per i conformismi dell'epoca, scandalosa della scrittrice si riflette esemplarmente nella sua opera, poiché «la vita di uno scrittore è tutta nelle sue opere»: e tutta l'opera della Sand è «una possente lezione di moralità», diretta come è a favorire la liberazione delle donne, ma anche di tutti gli uomini, dalle ipocrisie di una società fondata sulla forza e sulla paura, una società a cui è stata «strappata la maschera» con romanzi come *Indiana* (1832), *Lélia* (1833), *Jacques* (1834), *Spiridion* (1839), che leggono la realtà con sentimento vivo e sinceramente indignato, senza il crudo cinismo dei Balzac, Sue, Soulié, Janin.

Ma certo le *Lettres* sono l'opera in cui tutto ciò si realizza al massimo grado. Non a caso l'articolo si chiude con il testo della *Lettre VIII, Le prince*, ritratto di Talleyrand, «terrible portrait [...], portrait affreux, d'un parfait idéal de laideur»,¹¹ come commenterà Sainte-Beuve paragonandolo a quello forse meno duro, ma certo non lusinghiero, della Staël in *Delphine* sotto le spoglie del personaggio di Mme de Vernon.

Mazzini ritrova nelle *Lettres* quella «passione ardente, tumultuosa, che vi mette il cielo e l'inferno nell'anima», bandita ormai nella scuola manzoniana, e quell'idea di libertà vissuta intensamente e intensamente provata in tutte le esperienze della vita, nell'arte, nell'amore, nell'immersione nella natura, nella meditazione solitaria, nel sentimento religioso, nel senso di una religiosità naturale, svincolata dai dogmi della chiesa, tutte quelle libertà pure ben espresse anche nell'opera di Lamennais, riassumibili in una religione della libertà. Con Lamennais Mazzini è in rapporti epistolari fin dal '34: scambi importanti, se interi brani venivano trascritti nelle lettere alla madre. L'ammirazione per Lamennais rifletteva anche le speranze di un'alleanza contro il papato. E una lettera 'veneziana' della viaggia-

11 Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Essai sur Talleyrand*, in Id., *Nouveaux lundis*, t. XII, Paris, Lévy, 1870, p. 123.

trice Sand, la terza, l'ultima diretta nel 1834 ad Alfred De Musset, collocata a San Lazzaro degli Armeni, avrà come argomento portante Lamennais e la crisi della religiosità occidentale attraverso la discussione con l'abate sul bando dell'opera di Lamennais; pagine che non potevano non colpire Mazzini, soprattutto quelle che seguono sotto il titolo «L'ennemi du pape», aperte da una allocuzione dell'abate sull'evoluzione della fede religiosa, divenuta «un espoir offert aux âmes libres, et non un joug imposé par les puissants et les riches de la terre», sull'inopportunità di voler conciliare le posizioni del papa e quella del suo 'nemico', perché è proprio la libera dialettica a far vivere qualsiasi confessione. Il tempo delle persecuzioni è finito, la pace è venuta, la fede deve essere universale.

Le *Lettres*, insomma, alla sola analisi della terza rivelano l'abile modalità scelta dalla Sand per far reagire in una miscela molto coinvolgente descrizioni, personaggi reali e personaggi inventati allo scopo di incarnare un'idea, avvenimenti, incontri, riflessioni, discussioni, divagazioni sentimentali, fantasticherie romantiche, analisi sociali e politiche, movimenti nostalgici, rimpianti e sofferenze. Tutto questo conquista Mazzini, questa capacità di passare da una scena all'altra, dal quotidiano turistico alla profondità filosofica, alla contemplazione delle opere d'arte, all'esame del tempo presente, alla suggestione della natura. Si tratta per Mazzini del vero romanzo moderno, della letteratura, dove tutto si fonde, 'utile' all'analisi e forse alla soluzione dei problemi contemporanei.

NIEVO E LE ‘TRADUZIONI’ DEL CANONE: UNA «DIVERSA FAMIGLIA DI LETTERATI»

Sara GARAU (*Università della Svizzera italiana*)
sara.garau@usi.ch

RIASSUNTO: L'articolo indaga la proposta nieviana di canone negli anni di preparazione all'Unità. Muovendo dai giovanili *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, e considerando come i loro principi si 'traducono' poi programmaticamente nel corpo della narrazione, in base alla spesso osservata «poetica pratica» di Nievo, si arriva alle traduzioni, appartenenti all'ultima fase di attività, scritte negli immediati dintorni della seconda guerra d'indipendenza. Seguendo la linea popolare e civile che collega i vari momenti indagati – dalla prospettiva sostanzialmente storica e italiana degli *Studii*, alle scelte europee e contemporanee delle traduzioni – si cerca di argomentare come il canone nieviano sia sempre inteso come un 'canone di condotta' per le nuove generazioni, in costante polemica contro l'«inutilità» della produzione letteraria di certa parte della seconda generazione romantica.

ABSTRACT: The article investigates Nievo's literary canon proposal in the decade preceding Italian unification. Moving from his early study *Sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, and considering how some of its principles (according to the often stated practical nature of the author's poetics) are subsequently programmatically transposed in his narrative, the article eventually addresses the translations Nievo published in the immediate context of his participation in the second Italian war of independence. Following the popular and civil elements that connect the different moments of this line of development – from the mainly historical, Italian perspective in the *Studii sulla poesia popolare* to the contemporary, European choices suggested in his translations – the article tries to argue how Nievo's canon imposes itself as a model of conduct for the new generations, constantly polemicizing against the 'uselessness' of the literary expression of some Italian second-generation Romantics.

PAROLE CHIAVE: Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, poesia popolare, canone letterario, traduzioni, secondo romanticismo.

KEY WORDS: Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, folk poetry, literary canon, translation, second-generation Romantics.

NIEVO E LE 'TRADUZIONI' DEL CANONE: UNA «DIVERSA FAMIGLIA DI LETTERATI»

Sara GARAU (*Università della Svizzera italiana*)
sara.garau@usi.ch

*I poeti son come le rondini
che volentieri fabbricano
il loro nido fra le rovine.*
(Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*)

Premesse

Il caso di Ippolito Nievo, su cui verteranno le pagine seguenti, si presenta in maniera un po' differente rispetto ad altri affrontati in queste giornate. Nievo, infatti, non solo è rimasto confinato a una zona piuttosto marginale del canone italiano, ma anche fu attivo sostanzialmente nella seconda metà degli anni '50 dell'Ottocento (muore *con* l'Unità d'Italia), andando a collocarsi dunque oltre il «famoso scisma dei classici e dei romantici», che già nei giovanili *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia* aveva additato per l'effetto ritardante su quello che egli considerava il necessario «rinnovamento delle Lettere».¹ Del resto, non mancano sue prese di posizione – dirette o indirette, per lo più critiche – nei confronti già della seconda generazione romantica, alla quale pure di solito lo stesso Nievo viene ascritto:²

- 1 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, in Id., *Scritti giornalistici*, a cura di Ugo Maria Olivieri, Palermo, Sellerio, 1996, pp. 55-97: 77 («L'Alchimista friulano», 9, 16, 23, 30 luglio e 6 agosto 1854).
- 2 Cfr. Marcella Gorra, *Il Romanticismo e la scelta «positiva» del Nievo*, in Vittore Branca e Tibor Kardos (a cura di), *Il Romanticismo*, Atti del sesto congresso dell'Associazione Italiana per gli studi di lingua e letteratura italiana, Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, pp. 615-633: 615: «Il Nievo ha un suo posto inconfondibile, e non certo arretrato, fra gli interpreti, in mezzo ai contemporanei, di un'esigenza selettiva e verificatrice del Romanticismo, nei suoi postulati e nei suoi esponenti più eccelsi o più tipici; un'esigenza capace di rifiuti, di accentuazioni caratterizzanti, di anticipazioni di sviluppi ulteriori; e capace di superamenti, ancora più ricchi di comunicatività col futuro, fino a noi».

La scuola romantica [...] ebbe degli slanci veramente generosi. Le parole Umanità, amore, carità, Vangelo e la coorte dei loro attributi mondanavano i suoi poemi, più che le altre Cupido, Fillide, e Apollo non in fiorassero le pastorellerie d'Arcadia. Ma tali astratezze s'affacevano ben poco coll'indole pratica e precisa de' tempi nostri.³

Proprio questa percezione dell'«indole pratica» dei tempi, che condiziona anche le sue assidue collaborazioni giornalistiche,⁴ sarà decisiva per Nievo, anche più avanti – vi torneremo. Intanto si consideri un altro e non meno importante fattore di 'anomalia' di questo caso, ovvero il fatto che Nievo – autore, si ricordi, che non lascia alcuna biblioteca, pochissimi volumi – ha lasciato anche poche testimonianze di ordine programmatico, che ci permettano di seguire in maniera, appunto, diretta le sue riflessioni sul canone. Il caso, appena citato, degli *Studii sulla poesia popolare e civile* rappresenta in questo senso l'eccezione. Bruno Falchetto qualche anno fa, a proposito di questa «poetica pratica» di Nievo, riconduceva la «reticenza a declinare in forma distesa le proprie idee sulla letteratura», insieme, a «una scarsa propensione per il pensiero sistematico» e all'«oggettiva difficoltà di dare un chiaro inquadramento teorico a una scrittura» improntata, com'è quella nieviana, alla «molteplicità di generi e stili».⁵ Io aggiungerei almeno una cosa. Perché se è vero che Nievo – come il protagonista del suo romanzo maggiore – è dedito piuttosto alla «scienza pratica della vita»⁶ (e dunque meno, appunto, per dirla ancora con Falchetto, al «pensiero sistematico»); se è vero quindi che egli non è uno scrittore da manifesti e nemmeno è incline ad articolate introduzioni autoriali ai propri testi (quelle che scrive sono piuttosto affidate alle voci narranti, e già questo è significativo), forse non si tratta soltanto di una questione di propensione o di indole personali, ma anche di una scelta, di un consapevole allinearsi a quella che per lui è – come si è visto, appunto – «l'indole pratica» dei tempi.⁷ Proprio tale percezione incide forse sulla tendenza, che in lui si osserva, a rifondere ciò che potrebbe avere

3 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 77-78.

4 Cfr. Marcella Gorra, *op. cit.*, pp. 623-624.

5 Bruno Falchetto, *L'esemplarità imperfetta. Le Confessioni di Ippolito Nievo*, Venezia, Marsilio, 1998, p. 33.

6 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a cura di Simone Casini, Parma, Fondazione Bembo-Guanda, 1999, p. 576.

7 Id., *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 77.

valenza programmatica in altri generi di scrittura, di maggiore accessibilità; secondo un principio linguistico, espresso nelle *Confessioni d'un Italiano* e ribadito in una recensione del '59 a un tardivo epigono manzoniano, la cui validità potrà essere estesa anche oltre il piano della lingua: «lo scopo di uno scrittore ha ad esser quello di farsi leggere dal maggior numero possibile di persone e di essere capito da tutti». ⁸ È pure per questa ragione che anche il sistema dei valori letterari di Nievo spesso si riversa in altre modalità di espressione, dalle digressioni e dai dialoghi di carattere meta-letterario, alle letture dei personaggi, agli stessi personaggi-scrittori, storici oppure inventati, che attraversano molti suoi scritti. ⁹ Accanto a queste 'traduzioni' del canone in narrazione, vi sarà poi – piuttosto tardi nella parabola nieviana – l'attività traduttoria in senso proprio, che a suo modo ha ancora a che fare col canone, e che costituisce per altro uno degli ambiti tutt'ora meno approfonditi dell'opera, a cui in chiusura almeno si accennerà; ma procediamo intanto con ordine.

Discorso critico

Sulla base delle premesse appena esposte, e circoscrivendo il campo d'indagine per l'occasione del convegno, più che l'effettiva natura del canone di Nievo (la cui eterogeneità è stata più volte rilevata), ¹⁰ si è scelto di indagare quella che si potrebbe definire la sua 'proposta', forse più unitaria, di un canone per la nuova Italia (che sarà, insieme, un non dichiarato manifesto di poetica). In questo si cercherà di seguire la linea che viene a collegare i diversi modi e momenti della 'traduzione' di cui si è detto sopra, ovvero l'aspirazione al rinnovamento, non solo letterario, attraverso una poesia popolare – «primo assioma romantico» di Nievo, il quale ben ne avverte anche l'ambiguità, come ha scritto anni fa Marcella Gorra –, ¹¹ intesa nel

8 Id., *La Giornata di Tagliacozzo. Storia italiana per Cletto Arrighi. 1858*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 284-289: 288 («L'Età presente», 18 marzo 1859). Cfr. inoltre Id., *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., pp. 634-635 e *infra*, p. 170, per la citazione estesa.

9 A questo proposito mi permetto di rimandare a Sara Garau, «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano e in altri scritti di Ippolito Nievo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 71-154.

10 Numerosi sono stati i contributi negli ultimi anni sulla cultura e i modelli nieviani. Qui ci si limita a rimandare al sempre utile avvio di Cesare Bozzetti, *La formazione del Nievo*, Padova, Liviana, 1959.

11 Marcella Gorra, *op. cit.*, p. 621.

senso ampio (e non sempre coerente) di una «poesia veramente nazionale e civile», vista quale «fonte di miglioramento morale», come si legge sempre negli *Studii sulla poesia popolare e civile*.¹² È proprio da questo testo – la cui programmaticità per una volta è piuttosto diretta – che conviene partire: per motivi cronologici (gli *Studii* uscirono sull'«Alchimista friulano. Foglio settimanale di Scienza, Lettere, Arti, Industria, Commercio», nel 1854, quando Nievo aveva appena ventitré anni), ma anche perché il suo discorso si inserisce all'interno di una disamina della storia letteraria italiana e delle sue origini classiche che occupa tre delle sei puntate in cui uscì l'articolo, e in cui Nievo si mostra particolarmente attento ai momenti di decadenza (e di contrastante «restaurazione» o «risorgimento») rispetto all'ideale di una «poesia eroica», «primo e più sfolgorante esempio di poesia popolare»: un ideale individuato allo stato puro nella Grecia antica, quando l'espressione letteraria ancora «riassumeva [...] tutti gli elementi della vitalità nazionale: religione, credenze, passioni, dottrine, storia!», e che sembra risuonare fino alla «semi-greca epopea di Virgilio». ¹³ Già in età classica, tuttavia, Nievo osservava anche tendenze involutive, per cui «la poesia cessava d'essere l'espressione d'un'intera società [...] allontanandosi [...] dalle sue sorgenti popolari» e così perdendo «gran parte delle sue funzioni civili». ¹⁴ Per una decisa inversione di tendenza si dovrà aspettare il «genio unificatore» di Dante, di quel «Sommo» che proprio sulle orme di Virgilio, «riannodando lo spirito italiano alle tradizioni latine e ai costumi popolari», riuscirà a «ricostituire in Italia la grande poesia nazionale e popolare»: ¹⁵

Questa nuova poesia non giacque più schiava e rattratta nell'angusta cerchia d'un'intelligenza, ma si levò libera, robusta e omniveggente a spaziare nella vasta sfera delle sorti d'una nazione. Tali noi la ammiriamo dopo cinque secoli nella *Divina Commedia*. ¹⁶

La tradizione italiana posteriore a Dante e alla sua lingua «forte, nuova, popolare» sembra risolversi invece in uno lungo declino: «quello che era succeduto dopo Ennio o anche dopo Virgilio successe dopo l'Alighieri, e benché l'arte forse ci abbia guadagnato di forbitezza, pure lo *scopo* cui ella

12 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 96.

13 *Ibid.*, pp. 61 e 63.

14 *Ibid.*, p. 62.

15 *Ibid.*, pp. 65, 68, 66.

16 *Ibid.*

doveva tendere andò miseramente smarrito». ¹⁷ Questa parabola discendente è contrastata da pochissime eccezioni, tra cui spiccano il *Morgante* del Pulci, con il suo «fraseggiare colorito del popolo Toscano», ¹⁸ e l'Ariosto non del *Furioso*, bensì delle *Satire* (in generale, Nievo ha un occhio vigile alla linea satirica della tradizione: da Ariosto, appunto, a Parini e a Giuseppe Giusti). Proprio a Parini, infatti, si ricollegherà finalmente una nuova «fase brillante della nostra letteratura inaugurata da Parini e da Alfieri», un «improvviso risorgimento della vitalità intellettuale della nazione», ¹⁹ innescato da principi che riconducono ancora direttamente alla precedente valutazione di Dante: «i grandi autori della latinità, l'ispirazione Dantesca, e lo spirito popolare costituirono la santa trinità che ha presieduto a quella *restaurazione*». ²⁰ Non manca, anche in questo caso, un commento sulla resa espressiva di tale 'restaurazione', in un «linguaggio nervoso e vivace come di chi s'ispira a sentimenti virili e presenti», volti a contrastare i vizi contemporanei «con piglio sarcastico e severo», sulla base di un «perfetto accordo tra il dire e il fare». ²¹ Il panorama che qui si apre – Nievo in prospettiva letteraria, come in quella storica che prevarrà nelle *Confessioni*, è sempre attento osservatore del suo passato prossimo – passa in rassegna un ampio raggio di figure, di cui non poche avranno rilevanza programmatica anche in altri scritti: a partire dai novatori del Settecento lombardo (*in primis* Beccaria e Pietro Verri, cui spetta il merito di aver «ravvivato» nella capitale lombarda le «reliquie di vitalità civile ed economica») ²² ma, soprattutto, a partire dal già evocato Parini, «vero Patriarca di questa nuova scuola», ricordato da Nie-

17 *Ibid.*, pp. 66 e 68-69.

18 *Ibid.*, p. 68.

19 Corsivo mio (così sempre, se non diversamente indicato). Già Mazzini, come qui farà Nievo, riconduceva ad Alfieri e a Parini, successori dei Verri e di Beccaria, la «riforma letteraria» della «seconda metà del secolo XVIII»: «Primi i Verri, e Beccaria con altri pochissimi predicarono doversi volgere la Letteratura ad un fine libero e nazionale: poi quelle sdegnose, e grandi anime d'Alfieri, e Parini tentarono la riforma», un «risorgimento» letterario tuttavia «invano», agli occhi di Mazzini, se il suo «fremiteo» dovette «raquetarsi bentosto, [...] sotto la dominazione di Bonaparte» (Giuseppe Mazzini, *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea nel XIX secolo*, in *Id., Scritti letterari di un Italiano vivente*, Lugano, Tipografia della Svizzera italiana, 1847, tomo I, pp. 91-107: 98). Sull'incidenza mazziniana nella poetica di Nievo cfr. il recente contributo di Valeria Giannetti, *Il futuro lume del remoto vero. Ippolito Nievo e la religione dell'ideale*, Firenze, Cesati, 2017, in particolare pp. 15-27.

20 Ippolito Nievo, *Studi sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 71-72.

21 *Ibid.*, p. 72.

22 *Ibid.*, p. 73.

vo per il *Giorno*, nonché per le *Odi*, che egli considera «nuovo ritrovato di poesia morale e civile che [Parini] dedusse in parte dai Latini, in parte dai bisogni de' suoi tempi»: evidenziando il connubio, per lui necessario, degli elementi d'attualità con l'eredità del passato.²³ Sempre da Parini, agli occhi di Nievo, dipenderebbe poi Foscolo, di cui annota però anche l'allontanamento dal maestro: soprattutto, e negativamente, in ragione della sua predilezione per quelle «regioni nebulose dell'immaginazione in cui si avventurava di rado e quasi malgrado il suo vecchio maestro».²⁴ E sembra che Nievo colga qui in Foscolo già quegli aspetti deteriori del Romanticismo a cui guarda, come già accennato, con circospezione. In modo analogo, Nievo fa derivare ancora da Parini («figlie poi di Parini [...] addirittura») «quelle due anime buone e grandi del paro, benché variamente celebri, di Manzoni e di Torti»:²⁵ l'accostamento, in questo caso consapevole, di maggiori e minori non è infrequente in lui. Da un lato, dunque, Giovanni Torti, l'allievo di Parini, legato sia a Foscolo che a Manzoni e autore di un inno dedicato alle *Cinque giornate di Milano* (1848),²⁶ dall'altro Manzoni stesso, l'autore degli *Inni sacri*, delle tragedie e, soprattutto, dell'«inimitabile Romanzo», scritto, secondo Nievo – e con evidente distorsione ideologica nella valutazione di Parini, in particolare, della 'familiarità' del suo linguaggio poetico – nel perfetto rispetto degli insegnamenti pariniani: «Né altrimenti io credo Parini stesso avrebbe narrato la storia di Renzo e Lucia, poiché quell'amore della vita semplice e casalinga, e delle bellezze e delle nature agresti, nonché quello studio amichevole delle indoli popolari e quel linguaggio tra il familiare e l'elegante sono a colpo sicuro suppellettile sua».²⁷

Per questa strada, la disanima nieviana giungerà infine a Giuseppe Giusti, unico autore davvero «popolare» (come ammette lo stesso autore) tra quelli su cui si sofferma in questa parte del saggio, in cui l'accento viene a spostarsi sul secondo dei due aggettivi presenti nel titolo, ovvero dalla

23 *Ibid.*, p. 75.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Cfr. *Le Cinque giornate. Inno di Giovanni Torti*, in *Versi inediti di Alessandro Manzoni, di Giovanni Torti e di Tommaso Grossi*, s.l., s.n., luglio 1848, pp. 13-16; e, nel merito dei *Sepolcri* foscoliani, tanto apprezzati da Nievo, l'epistola di Torti in *Dei Sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo, di Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti aggiuntovi uno squarcio inedito sopra un monumento del Parini di Vincenzo Monti*, Brescia, Nicolò Bettoni, 1808, più volte ristampato (ora in *Poeti minori dell'Ottocento*, t. II, a cura di Luigi Baldacci e Giuliano Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, pp. 51-69).

27 Ippolito Nievo, *Studi sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 76.

poesia *popolare* a quella *civile*.²⁸ E la «severa Musa» di Giusti sarà, ancora una volta, ricondotta a Dante e alla *Commedia*, del cui «sangue più sostanzioso», anzi, il suo «ingegno veramente Dantesco» si sarebbe alimentato:

e veramente la collana delle sue satire è lo specchio dei vizii e delle corruzioni del nostro secolo, come le cantiche del Sommo Poeta sono il ritratto delle disarmonie civili e morali del Trecento. Tempo verrà che da penna più esperta che la mia altre somiglianze verranno notate fra i caratteri e la vita di questi due grandi cittadini d'Italia.²⁹

Qui non deve tanto interessare la pertinenza dell'accostamento o la validità di questa posizione di spicco del satirico toscano (legato, non a caso, al '48, come il già evocato Torti),³⁰ quanto la sua coerenza all'interno del sistema tracciato da Nievo, in cui i momenti di 'restaurazione' civile o popolare si definiscono sempre attraverso gli stessi connotati della 'latinità', e, successivamente, dell'ispirazione dantesca, nonché della lingua: nel caso di Giusti «vigorosa e parlata» («forte, nuova, popolare», quella di Dante).³¹ Dopo Giusti – e con questo torniamo alla valutazione nieviana del (tardo) Romanticismo di cui si è accennato in apertura – Nievo osserverà solo il rinnovato abbandono dell'ambito civile precedentemente riconquistato dagli autori discendenti da Parini in quelli che altrove Nievo chiama anche «i voli lirici e sentimentali dei poeti Pratajuoli»³² (che pure non avevano mancato di lasciare qualche traccia nelle sue stesse, prime prove poetiche):³³

28 Sul concetto di 'poesia popolare' e la sua non univocità per Nievo si veda già Armando Balduino, *Aspetti e tendenze del Nievo poeta*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 33-36; all'interno di un discorso più ampio, e più critico nei confronti delle soluzioni nieviane, cfr. Giuseppe Petronio, *Nievo e la letteratura popolare* [1956], in Id., *Romanticismo e Verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 163-174.

29 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 76-77.

30 Per l'esperienza del 1848 si rimanda, tra i contributi più recenti, a Cesare De Michelis, *Nievo e il 48*, in Enza del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo*, Atti del convegno, Padova, 19-21 ottobre 2011, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. 113-127; e a Silvia Contarini, *Dopo il '48. Tracce politiche nell'epistolario di Nievo. Con una lettera inedita ad Attilio Magri del 1849*, «Giornale storico della letteratura italiana», 193, 2016, pp. 98-121.

31 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 76 e 66.

32 Cfr. *infra* e nota 37.

33 Nel merito cfr. ancora Marcella Gorra, *op. cit.*, p. 617.

La vita civile colle sue perpetue oscillazioni fra male e bene era sbandita dall'ottavo cielo ove poggiavano coi loro inni, e dall'infimo abisso dove s'insepelivano colle loro elegie – né aveano indovinato nel popolo che li circondava quella fibra elastica che non si spezza al primo urto, ma che risponde invece alla percossa con pronta reazione e si acuisce perciò alla lotta anziché ottundersi.³⁴

È un giudizio che pesa tanto più di fronte alla constatazione della «stringente necessità della attuale fase civile degli Italiani che non consente la dispersione delle forze loro a scopi vaghi e indefiniti», che Nievo poc'anzi aveva opposto a chi criticasse la poesia di Giusti per essere troppo di «pratica ed immediata utilità».³⁵ In questa concezione postquarantottesca della letteratura civile vi è un chiaro appello ad agire: il compito morale e l'effetto correttivo che Nievo aveva riconosciuto ancora alla satira pariniana³⁶ sembra tradursi nei termini ora ben più concreti della «lotta». La formazione di un canone, si direbbe allora, conta per Nievo in primo luogo per la sua capacità di fornire dei modelli di 'condotta': ed è sotto questo aspetto che ritroveremo nelle *Confessioni d'un Italiano* i membri della 'famiglia' che qui viene a costituirsi. Sul loro modello, ai loro ultimi (in ordine temporale) discendenti spetterà il compito di tornare a scopi definiti e non 'vaghi', portando, appunto, a far 'reagire' la «fibra elastica» dell'anima popolare. Non stupirà dunque se Nievo in una lettera di pochi mesi precedente la pubblicazione degli *Studii*, spesso citata, proprio a proposito della sua «Musa» positiva e pratica, si era dichiarato seguace di Giusti, diretto continuatore egli stesso di quella linea di rinnovamento volta all'«utilità sociale» della poesia, tracciata nell'articolo:

Come vedi, la mia Musa sta molto sul positivo, ama i dettagli della vita pratica, e o trascura o sdegna i voli lirici e sentimentali dei poeti Pratajuoli: credo d'aver scelto la via se non più brillante almeno più utile. E poi mi sta dinnanzi

34 Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 78-79.

35 *Ibid.*, p. 77.

36 Cfr. *Ibid.*, p. 74: «Ed egli primo volse l'occhio sdegnoso sull'ozio corrotto e ignorante del grasso patriziato Lombardo o meglio Italiano d'allora, e ne stigmatizzò i vizii putridi, e le vergognose inezie con quella Satira tremenda, dalla cui lettura un suo ammiratore e grande poeta egli stesso ebbe a dire, non potersi uscire se non maravigliato e corretto».

quel grande esemplare del Giusti che m'insegna il modo d'adoperarsi perché il verseggiare non sia un'inutilità sociale.³⁷

Narrazione

Veniamo ad altro punto, cercando di seguire i due aspetti (il canone e il suo impatto sul concreto agire dei singoli), che Nievo comincia a predisporre come si è visto sin dai giovanili *Studii* – qui sì nel tentativo di un'espansione sistematica – per poi variamente 'tradurli', come si diceva in apertura: non solo nelle scelte che compierà traducendo i contemporanei, ma, prima ancora, nella stessa sua attività di narratore. Nelle *Confessioni*, oltre a numerosi altri poeti e scrittori che al protagonista capita di evocare (e che sembra dunque conoscere nonostante la sua «mediocre coltura e quasi ignoranza letteraria»),³⁸ ritroveremo infatti riproposta in altra forma la genealogia degli 'antenati' che aveva preso una parte così cospicua degli *Studii*. Sono aspetti su cui mi sono soffermata più nel dettaglio altrove,³⁹ ma importa lo stesso ripendere almeno le tappe più significative. Il primo episodio, nell'ordine, è quello proprio della *Commedia* dantesca, unica lettura del protagonista (qui ventenne) descritta nel romanzo, anche per lui, che vi «aguzza entro i denti»,⁴⁰ vero e proprio alimento (come già lo era stato per Giusti, evocato prima).⁴¹ L'episodio nel nostro contesto, in effetti, interessa non solo per la consapevolezza che il protagonista-narratore (e attraverso di lui Nievo) mostra di avere dei momenti e degli

37 Lett. ad Andrea Cassa, del 14 febbraio 1854, in Ippolito Nievo, *Lettere*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p. 264. Cfr. inoltre Ippolito Nievo, «Originali e plagiari» (*Versi* [1854]), in Id., *Poesie*, cit., pp. 32-35: 35, vv. 115-120, a proposito dell'accusa mossagli da Tenca di essere eccessivamente debitore a Giusti, dove ancora insiste sulla filiazione dantesca di Giusti: «Sì, copio con amore e con orgoglio / Da un gran maestro; / E benedico lui mattina e sera / Che tolse il primo all'epopea di Dante / Un gran pensiero, e se ne fe' bandiera / E gridò: *Avante!*». Per la critica di Tenca cfr. Carlo Tenca, *Di alcune recenti poesie italiane*. V., «Il Crepuscolo», V, 42, 15 ottobre 1854, pp. 663-668.

38 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 7.

39 Sara Garau, «A cavalcione di questi due secoli». *Cultura riflessa nelle Confessioni d'un Italiano*, cit., pp. 71-154.

40 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 632.

41 Cfr. *supra*, p. 167.

attori della riscoperta sette-ottocentesca di Dante,⁴² ma anche e soprattutto per il valore conoscitivo che la lettura assume per Carlo Altoviti, che vi fonda la sua «religione Dantesca», «venerando in Dante una specie di Nume *domestico*», in ragione di valori morali più che estetici: dell'«anima e del cuore di Dante», delle «sue passioni, [...] grandi forti intellettuali [...], fatte *omai* tanto rare».⁴³ L'avverbio temporale richiama il presente del narratore ottuagenario, che coincide con quello dell'autore, e dalla digressione su Dante, senza soluzione di continuità, si passa a una valutazione più generale del canone («i nostri grandi autori»), che serve ancora a esprimere un giudizio sul proprio presente letterario e sulla necessità di una letteratura in grado di comunicare con «molti», se non con tutti; proprio come Dante era stato in grado di parlare al protagonista «solo, giovinetto non filologo non erudito».⁴⁴ Anche attraverso l'esperienza del personaggio-lettore dunque, Dante – che in una poesia giovanile in maniera significativa figurava in rima con «Avante!»⁴⁵ – ancora una volta, sarà collocato all'origine del postulato rinnovamento letterario che mira al più ampio «rinnovamento nazionale»:

I nostri grandi autori io li ho piuttosto indovinati che compresi, piuttosto amati che studiati, e se ve la devo dire la maggior parte mi alligavano i denti. Sicuro che il difetto sarà stato mio; ma pur mi lusingo che pel futuro anche chi scrive si ricorderà di esser solito a parlare, e che lo scopo del parlare è appunto quello di farsi intendere. Farsi intendere da molti oh non è forse meglio che farsi intendere da pochi? [...] Animo dunque: non dico male di nessuno: ma scrivendo, pensate che molti vi abbiano a leggere. E così allora si vedrà la nostra letteratura porger maggior ajuto che non abbia dato finora al rinnovamento nazionale.⁴⁶

Proprio quest'ultimo sarà tema guida ancora del commento meta-letterario del capitolo XXI del romanzo, quando il protagonista (ormai matu-

42 «Notate che allora non si impazziva ancora pel Trecento; e che né il Monti aveva scritto la Bassvilliana, né le Visioni del Varano piacevano, se non agli eruditi» (Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., pp. 632-633).

43 *Ibid.* A proposito della «religione dantesca» del protagonista delle *Confessioni* si rinvia a Valeria Giannetti, *Nievo e la "religione dantesca"*, «Lettere italiane», LIV, 2002, 3, pp. 343-362.

44 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 633.

45 Cfr. Id., «Originali e plagiari» (*Versi* [1854]), in Id., *Poesie*, cit., pp. 32-35; 35, vv. 118 e 120; e la citazione *supra*, nota 37.

46 Id., *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., pp. 634-635.

ro) risponderà all'analisi del pessimistico dottor Lucilio sul «destino quasi comune dei nostri letterati»: «menti che vedono giusto e lontano» «in tempo di errori e di ozii nazionali», ma «sprecate a rianimare le mummie» e «scavare antiche lapidi», nell'impossibilità di «migliorare le istituzioni, e studiare ed amar gli uomini»:⁴⁷

Ma Lucilio diceva troppo. Perché con Alfieri con Foscolo con Manzoni con Pellico era già cresciuta una diversa famiglia di letterati che onorava sì le rovine, ma chiamava i viventi a concilio sovr'esse: e sfidava o benediva il dolore presente pel bene futuro. Leopardi che insuperbì di quella ragione alla quale malediceva, Giusti che flagellò i contemporanei eccitandoli ad un rinnovamento morale, sono rampolli di quella famiglia sventurata ma viva, e vogliosa di vivere.⁴⁸

Siamo nel 1831, stando alla cronologia interna del romanzo: il giudizio letterario si esprime su un preciso sfondo storico, che il romanzo iscrive entro i moti carbonari in Italia e la guerra d'indipendenza greca, narrati proprio in quegli stessi capitoli XX e XXI. Sono i capitoli che per altro forniranno a Nievo uno spunto anche più diretto per far convergere valutazione storica e letteraria, nel momento in cui il figlio del protagonista giustificherà la partenza per la Grecia al seguito di Lord Byron – di nuovo con un rilievo anti-romantico: «Non frignerò Romanze, né mi tingerò le guancie della preoccupazione del suicidio, come d'un cosmetico di moda [...]. Diventerò invece l'eroe di qualche ballata, e le donne di Argo e d'Ate-ne ricorderanno il mio nome insieme a quelli di Rigas e di Botzaris. Sarà un romanticismo utile a qualche cosa».⁴⁹ Interessa a questo proposito notare in particolare che qui già si affacciano le 'ballate' di quell'alternativa romantica a cui Nievo riguarderà in maniera ravvicinata più avanti, traducendo i *Contes et poèmes de la Grèce moderne* di Marin Vretos,⁵⁰ ma che avevano trovato ingresso anche diretto nelle *Confessioni* dove si cita letteralmente un canto cleftico, ripreso in quel caso dalla *Storia di cento anni di Cantù*, come era stato segnalato a suo tempo da Iginio De Luca.⁵¹

47 *Ibid.*, p. 1397.

48 *Ibid.*, p. 1398.

49 *Ibid.*, pp. 1356-1357.

50 Cfr. *Id.*, *Quaderno di traduzioni*, a cura di Iginio De Luca, Torino, Einaudi, 1964.

51 *Id.*, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 1230: «Rigas il poeta avea fondato la prima Eteria [...]. Una seconda congiura si ordiva in Italia a profitto dei Greci, protetta da

Non sarà un caso se rispetto alla «nuova scuola» tracciata negli *Studii sulla poesia popolare e civile* e già ridisegnata con variazione in una poesia del '55,⁵² la «diversa famiglia di letterati» con i suoi «rampolli» nelle *Confessioni* presenta diversi aggiustamenti. A Torti si sostituisce Silvio Pellico, uscito di prigionia proprio nel 1830 (le *Prigioni* furono edite due anni dopo); ma soprattutto – in qualità di discendente – viene ora accolto Leopardi, e nel giudizio su di lui si nasconde un altro commento, piuttosto indiretto, sul *côté larmoyant* del Romanticismo e sulla moda dei suicidi 'wertheriani' contro cui Nievo si era espresso, ancora, sin dagli *Studii*.⁵³ «Il disperato cantore della Ginestra e di Bruto sapeva meglio degli altri che soltanto la lunghezza della vita può sollevar l'anima a quella sublimità di scienza che comprende d'uno sguardo tutto il mondo metafisico e non s'arresta ai gemiti fanciulleschi d'un uomo che si spaura del bujo».⁵⁴

Se a Manzoni invece nel catalogo delle *Confessioni* è riservata una posizione più marginale (presenza forse troppo 'scontata' in questa prova maggiore del Nievo romanziere e, dunque, da tenere più a distanza), è vero, d'altra parte, che nel romanzo precedente, *Il Conte Pecorajo. Storia del no-*

Napoleone [...]; e si cantava fra le montagne dei Mainotti: "Un fucile una sciabola e s'altro manca una fionda, ecco l'armi nostre. [...] O Greci, alto le fronti umiliate! prendete il fucile la sciabola la fionda. E i nostri oppressori ci numeranno ben presto loro signori e padroni". Nel merito cfr. Simone Casini, *Sul Filellenismo nieviano*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», XIII, 2, 2011 (nr. monografico *Letteratura e Risorgimento*, a cura di Nicolò Mineo), pp. 133-149: 135-136, che a sua volta rivia a Iginio De Luca, *Ippolito Nievo e il Romanticismo veneto. La traduzione dei canti popolari greci e le Confessioni*, in *Il Romanticismo*, cit., pp. 645-661: 655.

52 Cfr. Ippolito Nievo, «Poesia d'un'anima. Brani del giornale d'un poeta», Parte III, II, (*Versi* [1855], in Id., *Poesie*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1970, pp. 239-241: 241), dove a Manzoni subentrava Leopardi: «Il buon Parini, Alfieri, / Foscolo, Giusti, Leopardi; ahi questi / Son pure i redivivi animi alteri / Dei poeti d'un tempo, e ancora son desti / I lor canti per l'aure, e si prepara, / Qui si prepara ad altri idoli un'ara» (vv. 73-78).

53 A proposito cfr. Id., *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 79-80; il tema nelle *Confessioni* è riflesso anche nella figura del tisico poeta Giulio Del Ponte, attraverso il quale, in maniera indiretta ma non equivocabile, come già osservava Mengaldo, Nievo esprime un altro giudizio sul secondo Romanticismo (cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Appunti di lettura sulle Confessioni* [1984], in Id., *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Padova, Esedra, 2011, pp. 151-215: 198, e Giovanni Maffei, *Nievo umorista*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1990, pp. 170-230: 174).

54 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 1398.

stro secolo (1857), era apparsa addirittura una giovane lettrice popolare dei *Promessi sposi*, che alla sua vecchia confidente aveva 'tradotto' «nel più umile e rozzo vernacolo»⁵⁵ quella che a lei era parsa una «storia semplice e campereccia, [...] scritta come va», e come se fosse «scappata allor allora dalla bocca d'uno di noi».⁵⁶ Sul romanzo, o meglio – per lei che questo termine non usa – sul «libro», «semplice storia di due giovani contadini del tempo antico»⁵⁷ la popolana si intratterrà poi con una nobile di campagna, altra giovane, impegnata, a sua volta, a trascrivere i racconti orali dei paesani (come Nievo pretende di fare nelle sue novelle campagnole).⁵⁸ Quasi a voler illustrare il carattere speculare del concetto nieviano di letteratura popolare: trasposizione delle tradizioni popolari nel codice letterario scritto, e, viceversa, della letteratura canonica nel linguaggio degli 'umili', volta a estendere la portata di azione dell'opera letteraria intesa in senso, appunto, insieme popolare e civile.⁵⁹

Tornando alla «diversa famiglia» delle *Confessioni*. Manca dall'enumerazione dei suoi membri – è l'aspetto più evidente – proprio il capostipite Parini, appartenente davvero a una diversa generazione, anche rispetto al primo degli autori riuniti,⁶⁰ l'Alfieri, già più 'romantico', forse, dell'illuminista Parini nella visione ottocentesca di Nievo. La «figura grave serena ed affabile»⁶¹ di Parini era tuttavia apparsa 'fisicamente' nel romanzo qualche capitolo prima, nei suoi colloqui milanesi con Foscolo, ripresi chiaramente dall'*Ortis*; incontri a cui Nievo assocerà anche il proprio personaggio: «Li raggiungeva e piangevamo insieme le cose, ahì, tanto minori

55 Id., *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo l'edizione a stampa del 1857, a cura di Simone Casini, Venezia, Marsilio, 2010, p. 201.

56 *Ibid.*, p. 412.

57 *Ibid.*, p. 196.

58 Cfr. *Ibid.*, p. 411.

59 Importa tuttavia rilevare che su questo secondo aspetto Nievo si era espresso in termini anche critici, come notava ancora Marcella Gorra, *op. cit.*, p. 621, con riferimento, in particolare, alla sua polemica nei confronti della «Drammaturgia popolare» (Ippolito Nievo, *Versi* [1854]), in Id., *Poesie*, cit., pp. 41-43) e a una nota alla poesia «Mastro Giorgio Sartore», premessa alla stampa sull'«Alchimista friulano» (16 aprile 1854): «Quella poesia popolare che pretende esser letta dal popolo è un'utopia o meglio un'ipocrisia: non così quella che narra alle classi agiate le virtù, i difetti, i bisogni, i desiderii del popolo. Essa si costituisce allora un sacro ed amichevole interprete fra queste due sezioni dell'umana famiglia» (*Ibid.*, p. 915).

60 V. *supra*, pp. 171-172.

61 Ippolito Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 980.

dei nomi!... [...] Io non era che un umile alfiere della Legione Partenopea; ma col cuore, lo dico a fronte alta, potevo reggere del pari con quei grandi, perciò li capiva, e mi si affaceva la loro compagnia». ⁶² Ancora una volta, come già negli *Studii* giovanili, la narrazione sottolinea qui non solo l'elemento di continuità (da Parini a Foscolo e al protagonista nieviano, coetaneo di Foscolo), ma anche la 'comprensione' dei «grandi» («perciò li capiva») da parte di quell'uomo di media cultura che Carlo Altoviti sta a rappresentare. Se più ambigua rimarrà invece l'immagine di Foscolo nelle varie apparizioni che vedrà lungo il romanzo e su cui si era soffermato già Carlo Dionisotti rilevando il contrastante giudizio di Nievo sul Foscolo uomo e scrittore, ⁶³ questo – potremmo concludere – andrà ricondotto forse proprio al mancato rispetto in lui di quel principio di coerenza («perfetto accordo fra il dire e il fare») che per il Nievo degli *Studii* aveva infondato la «restaurazione» letteraria settecentesca, ⁶⁴ e che sembra guidare la sue stesse scelte letterarie – anche quando, più tardi, si dedicherà a riscrivere l'espressione altrui.

Traduzioni

In chiusura, tenterò di toccare almeno quest'ultimo aspetto della proposta nieviana di un canone che, diversamente da quanto visto fin qui, porta ora sul versante europeo e quasi esclusivamente contemporaneo. Mi riferisco alle traduzioni che Nievo esegue negli ultimi anni della sua attività, dapprima da Saffo e dall'intimistico quarto libro delle *Contemplations* di un altro scrittore del '48, Victor Hugo, a cui aveva già dedicato due recensioni in precedenza. ⁶⁵ Successivamente, passa alle traduzioni dal *Buch der Lieder* di Heinrich Heine (quasi tutte inedite), nel quale Nievo poteva certo trovare – come ha scritto Mengaldo – «quella compresenza di lirismo o

⁶² *Ibid.*, pp. 980-981.

⁶³ Cfr. Carlo Dionisotti, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 337-350.

⁶⁴ Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 72.

⁶⁵ Per le recensioni cfr. Ippolito Nievo, *Les Contemplations di V. Hugo*, in Iginio De Luca, *Ippolito Nievo collaboratore della «Rivista Veneta» di Venezia e della «Rivista Euganea» di Padova*, «Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, LXXVII, 1964-1965, pp. 85-183: 157-165 («Rivista veneta», 24 agosto 1856); e Id., *Les Contemplations di V. Hugo*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., pp. 132-135 («La lucciola», 26 agosto 1856).

esposizione sentimentale tardoromantici e ironia o sarcasmo post-romantici», che costituivano in parte la cifra della sua stessa poesia.⁶⁶ Sempre da Heine, Nievo trae inoltre le traduzioni dei tre *Volkslieder* del *Des Knaben Wunderhorn* (che Heine aveva volto in francese nel *De l'Allemagne*), uno dei quali comparirà – ripreso senza alcuna indicazione di paternità, assorbito nella propria produzione poetica – nella raccolta degli *Amori garibaldini* (1860).⁶⁷ Si aggiungano le traduzioni da Lermontov, cantore del popolo caucasico, e, soprattutto, dai già ricordati *Contes et poèmes de la Grèce moderne*, recensiti da Carlo Tenca sul «Crepuscolo» nel 1859, con l'auspicio – da Nievo subito raccolto – di vedere delle traduzioni in lingua italiana di «questi fiori d'una letteratura nascente», che in quanto «anello di congiungimento tra il moderno e l'antico», rappresentavano agli occhi di Tenca un importante «rudimento al nuovo indirizzo delle letterature».⁶⁸

Non sono molto numerose, a dire il vero, le traduzioni nieviane, per lo più parziali, in certi casi piuttosto occasionali e spesso rimaste ine-

66 Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Nievo traduttore di Heine-Nerval*, in Id., *Studi su Ippolito Nievo*, cit., pp. 261-269: 261-262.

67 Cfr. Ippolito Nievo, «Canzone di montagna», in Id., *Poesie*, cit., p. 559. Per la versione contenuta nel quaderno delle traduzioni con il titolo «La canzone delle oche» cfr. *Ibid.*, p. 877, v. 1: «Se fossi un augelletto»; e Id., *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 139. Si trova, priva di titolo, nella quinta parte (*Poètes romantiques*) di Henri Heine, *De l'Allemagne*, nouvelle édition entièrement revue et considérablement augmentée, Paris, Lévy, 1855, t. I, pp. 321-322, mentre il titolo della ripresa negli *Amori garibaldini* («Canzone di montagna») allude forse all'*incipit* del componimento XLVIII del *Lyrisches Intermezzo*, all'interno del quale Heine già citava la canzone popolare: «je montai au sommet de la montagne et je devins / sentimental. "Si j'étais un oiseau! Soupirai-je ten-/drement"» (Henri Heine, *Poèmes et légendes*, in Id., *Oeuvres complètes*, vol. 8, nouvelle édition, Paris, Lévy, 1857, pp. 107-108, vv. 1-3); l'*Intermezzo* è a sua volta tradotto da Nievo nel *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 118.

68 Per le traduzioni, la ricostruzione delle fonti e degli esiti di pubblicazione si rimanda complessivamente all'edizione di De Luca del *Quaderno di traduzioni*, cit., *passim*. E cfr. Carlo Tenca, *Canti e leggende della Grecia (Marino Vreto, Contes et poèmes de la Grèce moderne, Paris, A. Franck, 1858)*, «Il Crepuscolo», X, 2, 31 gennaio 1859, pp. 25-30: 30: «Questi fiori d'una letteratura nascente, e che ha per noi il doppio prestigio delle reminiscenze e del presagio, vorrebbero essere più noti e divulgati che ora non sono, e nell'Italia specialmente, che già figlia alla Grecia e stretta in ricambio di cultura, invocherebbero fatica solerte e certo più proficua di traduzione, che non quella spesa intorno a vecchi e già domestici autori. Se la Grecia oggidi ne offre l'anello di congiungimento tra il moderno e l'antico, importa raccoglierne gli studi e trarne rudimento al nuovo indirizzo delle letterature»; a proposito cfr. ancora Iginio De Luca, *Ippolito Nievo e il Romanticismo veneto*, cit., pp. 649-650.

dite. Ad eccezione proprio delle versioni ‘antiche’ da Saffo (1856),⁶⁹ tutte composte tra il 1858 e il 1859, negli immediati dintorni della sua partecipazione alla seconda guerra d’Indipendenza, le traduzioni sono tuttavia da considerarsi un punto d’approdo, una sorta di conclusione del percorso avviato sin dagli *Studii* del ’54, illustrato in precedenza. Rappresentano una ricerca ora ‘fattiva’ e contemporanea intorno, sempre, a quella linea popolare e civile che negli *Studii* il giovane Nievo aveva percorso in senso soprattutto diacronico, ma concludendo, già allora, proprio sulla poesia dialettale contemporanea, e in prospettiva europea.⁷⁰ Di un’«apprezzabile prova di assimilazione di questa poesia [popolare] in uno spirito di internazionalismo liberale pronto in lui a passare dall’adesione sentimentale all’azione», aveva parlato già la Gorra;⁷¹ e questo è tanto più vero se si considerano i contesti di pubblicazione delle traduzioni. Almeno in una parte dei casi, gli esercizi di traduzione sembrano presentarsi infatti come il tentativo – in un momento particolarmente ‘sensibile’, come è quello della preparazione alla seconda guerra d’indipendenza – di ‘tradurre’ concretamente (ancora in pratica e *azione*, appunto) l’aspirazione a portare a reazione quella «fibra elastica» del popolo di cui, come si è visto, Nievo aveva parlato anni prima, nel contesto della formulazione di un canone capace di fornire dei modelli al rinnovamento letterario e nazionale.⁷² Ad eccezione, infatti, ancora solo (e non a caso) delle versioni di Saffo, le traduzioni nieviane edite uscirono tutte su periodici come «La Ricamatrice. Giornale delle famiglie» o, ancora, «Le Ore ca-

69 A proposito di Saffo cfr. già Ippolito Nievo, *Les Contemplations di V. Hugo* («Rivista Veneta», 24 agosto 1856), in Iginio De Luca, *Ippolito Nievo collaboratore della «Rivista Veneta» di Venezia e della «Rivista Euganea» di Padova*, cit., p. 158: «Anche la lirica de’ Greci, schiva dalle affatto vane immaginazioni, e costumata a celebrare i momenti più solenni della vita popolare [...], non arrossiva di cantare gli avvenimenti domestici e gli affetti al tutto privati, come le morti, e le nozze, e i conviti e gli amori; e Anacreonte, e Simonide e Saffo, per essere tra quelli che poetarono a questo modo, non furono reputati indegni di sedere con Pindaro, con Alceo e con Corinna sul sommo vertice del Parnasso greco». Tolle proprio le versioni da Hugo, e in chiave ora contemporanea, nelle traduzioni prevarrà poi tuttavia la seconda delle due linee qui tracciate.

70 Cfr. Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 88-97; a proposito di alcune fonti di quest’ultima prospettiva, nella parte finale degli *Studii*, cfr. Sara Garau, «La morbida rivista de’ Due Mondi». Nievo lettore della «*Revue des Deux Mondes*», in Enza del Tedesco (a cura di), *Ippolito Nievo centocinquant’anni dopo*, cit., pp. 315-330: 321-324.

71 Marcella Gorra, *op. cit.*, p. 621.

72 Cfr. Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 79; e *supra*, pp. 167-168.

salinghe», a destinazione prevalentemente femminile.⁷³ Con pochissime eccezioni, inoltre, Nievo non le pubblicò in forma autonoma ma all'interno di articoli che ne guidano la lettura in senso 'pedagogico':⁷⁴ «perché la poesia, dove l'affetto, la semplicità e l'armonia si danno la mano, è un mezzo assai potente di vera educazione. È il linguaggio, io credo, inteso meglio dalle anime giovani e delicate» (così in chiusura del testo che accoglie le traduzioni dalle *Contemplations* di Hugo nel '58).⁷⁵ E nello scritto che comprende il *Fiore delle canzoni*, la scelta dei già evocati *Canti popolari della Grecia moderna* di Vreto, mai pubblicati integralmente, Nievo, qualche mese dopo, si sarebbe espresso con accento anche più marcata-mente 'patriottico' sul valore della poesia popolare, proprio in rapporto al ruolo ideale della donna:

la poesia popolare rimane una fonte alle cui acque si possono accostare le labbra colla certezza di averne salutare ristoro e vital nutrimento. [...] Gli affetti famigliari, le virtù più modeste e generose, la bontà, la rassegnazione, il sacrificio di se stessi, i sentimenti più alti ed eroici, l'amor di patria, l'orgoglio di marito, di madre, di cittadino, vi sono costantemente rappresentati; sicché si potrebbe attingere ai suoi dettati l'intero codice degli umani doveri. [...] E le gentili giovinette che sono adesso gli angeli delle loro famiglie, e saranno quando che sia di altre famiglie i cardini fondatori [...] nelle semplici strofe della poesia popolare [...] possono trovar bella e simpatica quella morale vera ed attiva che dovrà regolare la loro vita.⁷⁶

Questa morale consisterà nell'«amare il marito e i figli sopra ogni cosa», non però in maniera incondizionata, perché «se l'onore della famiglia, l'a-

73 A proposito della destinazione femminile delle traduzioni si segnalano inoltre le due versioni dai *Canti popolari della Grecia moderna* e da Heine, pubblicate con il titolo *Due fiori stranieri d'Ippolito Nievo*, in *Un pensiero a Venezia*, Strenna pel 1860 dedicata alle donne italiane, Edizione a beneficio dell'emigrazione veneta, Editori Giuseppe Canadelli e Compagno, s.d. (cfr. Iginio De Luca, *Nota ai testi*, in Ippolito Nievo, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 19). Le versioni da Saffo uscirono in un opuscolo per nozze nel 1856 (*Ibid.*, p. 26), poi nella raccolta delle *Lucciole* (Ippolito Nievo, *Poesie*, cit., pp. 259-487: 485-486).

74 Sull'intento e le modalità pedagogiche degli scritti alle lettrici cfr. Patrizia Zambon, *Introduzione* a Ippolito Nievo, *Scritti giornalistici alle lettrici*, a cura di Patrizia Zambon, Lanciano, Carabba, 2008, pp. 18-38.

75 Ippolito Nievo, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 156.

76 *Ibid.*, pp. 171-172.

mor della patria, il desiderio di farsi un nome distinto e rispettato, o semplicemente di giovare i propri simili, dipendessero da un viaggio, da una risoluzione anche pericolosa che essi dovessero intraprendere, qual donna sarà così piccina da distorgliene?».77 Il *Fiore delle canzoni* uscì tra l'aprile e il primo maggio del 1859. Nievo, da parte sua, aveva preso la 'pericolosa risoluzione', ed era in procinto di partire: il 12 maggio sarà già arruolato. Non sembra dunque davvero casuale se le partenze (e la loro accettazione da parte di chi rimane indietro) costituiscono una sorta di *Leitmotiv* all'interno della selezione qui pubblicata dei canti: da quella di cui si narra nel primo («“Parto”, ei le disse, “parto per lontana / Terra, ma tornerò per farti mia [...]”»),78 all'ultimo componimento, «La madre Costena» («Giorgio mio bello, / Non piangerò legando il tuo fardello»);79 compresa la traduzione della presunta «leggenda scozzese» che conclude, come una sorta di appendice narrativa, il saggio di traduzioni «[dipingendo] l'abnegazione»80 di una madre scozzese che, senza mai esternare il proprio dolore in presenza di questo *Figlio del Settentrione* (così il titolo della leggenda), accetta, ancora, la sua volontà di partire: «Parti, mio figlio, [...] parti felice, giacché tu porti con te la benedizione di tua madre».81 Sembra quasi si voglia circoscrivere qui l'«universalità»82 dei valori offerti alle lettrici (che, in questo contesto, a me pare arrivino ad assumere un intento quasi propagandistico), e insieme il cerchio degli interessi nieviani in materia di letteratura popolare, che già negli *Studii sulla poesia popolare e civile massimamen-*

77 *Ibid.*, p. 182.

78 «Il tesoro», *Ibid.*, pp. 172-175: 172, vv. 3-4.

79 «“Hai ragion, Giorgio mio, Giorgio mio bello, / Non piangerò legando il tuo fardello. / Perché forse lontan del suol natio / Ti sarebbe veleno il pianto mio. / Sii benedetto contro i sortilegi, / Purché la patria tua sempre tu pregi. / Valica monti e mar, ma pensa a noi: / Ma ricorda tua madre e i figli suoi”» («La madre Costena», *Ibid.*, pp. 186-188: 186, vv. 1-8).

80 *Ibid.*, p. 188.

81 Cfr. *Il figlio del Settentrione*, *Ibid.*, pp. 165-168: 168.

82 Si veda il commento finale alla già citata poesia conclusiva del *Fiore delle canzoni*, «La madre Costena»: «È leggenda, è romanzo, è ballata, è canzone, è parabola? Tutti questi generi di poesia si compenetrano a darci una buona lezione di morale, ed a investire d'un potere tremendo quell'unico sentimento che non sarà mai calunniato né messo in dubbio: l'amore materno. È un sentimento universale, comune a tutta l'umanità dai ghiacci del polo alle sabbie infocate dell'Africa, e per darvene una riprova vogliamo chiudere questi studii sulle canzoni greche colla traduzione d'una leggenda scozzese in cui l'annegazione [*sic*] di una madre è dipinta coi colori della più affettuosa e patetica poesia» (*Ibid.*, p. 188).

te in Italia erano arrivati a comprendere la Scozia:⁸³ dalla Grecia al Setten-
trione. Sempre dalla specola italiana dunque, ma con una tendenza cre-
scente a estendere lo sguardo oltre l'Italia.

Dalla genealogia della «diversa famiglia»⁸⁴ di letterati italiani – nel-
la quale Nievo stesso, di fatto, si iscrive – alle specifiche tendenze europee
coeve di cui si fa portavoce: in sintonia con l'«indole pratica e precisa» dei
suoi tempi,⁸⁵ il canone delineato da Nievo e da cui muovono le nuove pro-
poste è 'canone di condotta', sempre, secondo un postulato di coerenza tra
il *dire* e il *fare* degli autori prescelti, e in base alla loro capacità di *agire* sul
lettore anche medio (la sua morale, il *suo fare*), che passa attraverso la 'po-
polarità' anche dell'espressione. È questo che in Nievo determinerà, al con-
tempo, i modi della definizione e della mediazione del canone.

83 Cfr. Ippolito Nievo, *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., pp. 94-95.

84 Id., *Le Confessioni d'un Italiano*, cit., p. 1398.

85 Id., *Studii sulla poesia popolare e civile*, cit., p. 78.

**« CODE », « CHARTE »,
« CATÉCHISME », « SYSTÈME » :
LE ROMANTISME SOUS LE SCALPEL DE LA SATIRE
(1819-1852)**

José-Luis DIAZ (*Université Paris VII – Diderot*)
joseluisdiaz64@gmail.com

RÉSUMÉ : Parler de canon à propos d'un mouvement qui a fait du rejet de toute règle sa principale raison d'être peut sembler incongru. C'est pourtant ce qui ressort du corpus de textes, satiriques pour la plupart, pris en considération dans ces pages.

Non seulement les romantiques ont remplacé un «système» littéraire par un autre, donc un code par un autre code, mais ils ont appliqué ce code à leur manière de penser, d'écrire et même d'être. De là des conséquences en termes de poétique et d'esthétique, mais aussi quant au mode de vie prescrit au « poète », lui-même formaté.

ABSTRACT : To talk of canon for a movement who made of the refusal of any rule its primary reason of existence may seem incongruous. However, this is what appears from a corpus of texts, mainly satirical ones, which are taken into consideration in these pages. Not only romantic artists replaced a literary system by another, that is to say a code by another code, but they also applied this code to their way of thinking, writing and also being. Hence, some consequences can be drawn, in terms of poetics and aesthetics, but also with regard to the prescriptions concerning the way of life of the «poet», who is also «formatted».

MOTS CLÉS : Romantisme, canon, codes, poétique, esthétique, satire

KEY WORDS : French romanticism, canon, codexes, poetics, aesthetics, satire

**« CODE », « CHARTE »,
« CATÉCHISME », « SYSTÈME » :
LE ROMANTISME SOUS LE SCALPEL DE LA SATIRE
(1819-1852)**

José-Luis DIAZ (*Université Paris VII – Diderot*)
joseluisdiaz64@gmail.com

Je suis très heureux de l'occasion que me donne l'invitation de l'équipe véronaise du CRIER de compléter des réflexions que j'ai entamées en dirigeant il y a peu un numéro de la « RHLF » sur *Le Canon littéraire au XIX^e siècle*. Je le suis d'autant plus qu'ayant fait porter alors ma propre étude sur la « Revue des Deux Mondes », et non sur le romantisme, je peux poursuivre ces réflexions sans avoir l'impression de faire du sur-place. Poser la question de ses canons esthétiques au romantisme européen, littéraire mais aussi artistique, me semble à la fois nécessaire et novateur. Certes, il y a quelque paradoxe à le faire, puisque bien des romantiques se sont appliqués à revendiquer une liberté esthétique absolue, et à s'opposer à toute idée de norme, de règles, de proportions idéales recommandées, toutes notions associées à l'idée de « canon ». Mais, d'une part, ils n'ont cessé de théoriser leur doctrine esthétique, et qui dit théorie dit nécessairement, sinon prescription de normes, du moins évaluation des normes existantes, et énoncé de *desiderata* éthico-esthétiques plus ou moins formels. Et d'autre part, ils ont eu souvent à répondre à tous ces nombreux critiques, issus du camp adverse (le bastion classique en ses diverses composantes), qui tantôt critiquaient leur refus de toute règle, tantôt aussi, et ce sera mon sujet pour cette fois, s'en prenaient à eux au moyen d'un argumentaire inverse mais complémentaire : en s'attachant à démontrer, non sans raison, à quel point les romantiques eux-mêmes étaient loin de pouvoir se passer, sinon de règles coercitives, du moins de codes, de formules, de systèmes, voire de recettes. Et si le romantisme tout entier, si fier de son «libéralisme en littérature» (au sens esthétique du mot), selon la formule célèbre de Hugo en 1830, n'était lui-même après tout qu'un autre code littéraire qui ne s'avoue pas pour tel, mais en fait tout aussi *formel* et *formalisable* que le code classique tel que formulé par le législateur honni du Parnasse français, Boileau ? C'est en tout cas ce que vont s'attacher à démontrer une série de pamphlétaires, de poètes satiriques, de critiques, d'esthéticiens, engagés dans la « bataille romantique ».

Certes, ils ne parlent pas en termes de « canon », puisque le mot alors n'est employé au sens de norme esthétique que dans le domaine de la sculpture (où l'on rappelle avec respect le canon d'Alexandrie et le canon de Praxitèle), et qu'il ne sera élargi à l'ensemble du domaine esthétique que peu à peu, à partir des années 1920, et en commençant d'abord par le « canon classique ». ¹ Mais qu'ils évoquent le « code romantique », la « charte romantique », le « système » ou la « doctrine romantique », voire l'« évangile » ou le « catéchisme » du même nom, c'est bien la question de l'existence (ou non) d'un canon romantique qu'ils posent, de manière hostile, en renvoyant à l'adversaire la balle même qu'ils reçoivent régulièrement de lui. Alors que les romantiques, surtout quand il est question du « génie », affirment la liberté infinie de l'art, leurs adversaires, parmi les plus affûtés, les prennent à contrepied. Et ils réduisent le romantisme tout entier à quelques formules, voire même à quelques recettes, qui prescrivent en abrégé comment faire pour écrire selon le code romantique, mais aussi pour vivre en romantique, puisque le romantisme, disent-ils non sans raison, n'est pas seulement affaire de style, mais aussi de style de vie.

En prêtant l'oreille à quelques-uns de leurs couplets, on peut s'attendre ainsi à voir le romantisme *vu d'en face* : un romantisme simplifié, restreint à quelques traits, réduit à un squelette doctrinal, mais dont on peut espérer qu'il contribue malgré tout à une lecture spectrale du romantisme, pour autant que ces réductions caricaturales en ouvrent la voie.

1 La première occurrence de l'expression « canon romantique » semble dater de 1935, mais de la part d'un écrivain non francophone, s'exprimant à propos des romans de Dumas fils : « Tout, dans ses romans : nature générale de l'action, caractère des personnages, procédés littéraires, est construit suivant le canon romantique. Actions extraordinaires, fantastiques, rencontres d'une invraisemblance folle, personnages d'une perfection ou d'une scélérateuse qui dépassent la mesure, indulgence pour les péchés d'amour. Puis encore, tout l'appareil habituel des romantiques : prison, échafaud, arrestation d'un père modèle d'honnêteté au moment où sa fille se meurt » (Octavian Gheorghiu, *Les Romans de Dumas fils*, Paris, PUF, 1935, p. 34). Mais c'est en revanche dès le XIX^e siècle romantique que l'expression de « canon classique » est attestée. Ainsi chez A.-W. Schlegel, en 1832, mais au sens de « panthéon de textes canoniques » : « Si les chefs-d'œuvre de l'ancienne Grèce nous sont parvenus dans leur forme authentique, nous en sommes redevables aux philologues d'Alexandrie, dont les éditions soigneusement corrigées ont servi de modèles. Mais malgré leur canon classique, combien d'ouvrages apocryphes ont eu cours depuis, sous des noms supposés ? » (A.-W. Schlegel, *Réflexions sur l'étude des langues asiatiques adressées à sir James Mackintosh*, Bonn - Paris, Weber - Maze, 1832, p. 49).

I. Du côté du lexique

Mais d'abord, quels sont les mots, et donc aussi les concepts, qui, dans la bouche de ces antiromantiques de divers horizons et pratiquant des genres divers, portent l'idée de « canon romantique », tout en la maniant comme un fouet mais aussi comme un scalpel ?

Si l'on suit l'ordre chronologique d'apparition de ces expressions similaires, c'est la notion de « système romantique » qui semble percer la première, dès 1819, dans un article de la « Revue encyclopédique » dont l'auteur affirme que le « système romantique » n'est « tout au plus qu'un recueil de maximes, de règles, de conseils particuliers, qui, bien qu'exposés avec l'esprit ou le langage philosophique du tems, avaient été jadis connus, enseignés, appliqués partout en Italie, et qui toutefois existent épars et isolés en divers traités de poétique, principalement dans la *Ragion poetica* de Gravina ». ²

Du langage philosophique et logique, qui caractérise cette notion de « système romantique », on passe ensuite au langage politique. Rendant compte de *Cromwell* et de sa préface l'année même de leur parution (1827), un critique du «Figaro» est tout prêt, dit-il, à souscrire à la nouvelle « charte romantique » que propose la préface de *Cromwell*, à condition que Hugo accepte de remplacer le mot de grotesque par le mot de comique. S'il ne justifie en rien le mot politique de « charte », on devine que, au prix d'une transposition du registre politique au registre esthétique, le terme convient assez bien en tant que suggérant une constitution poétique nouvelle, plus libérale, octroyée par une éminence poétique, Victor Hugo, telle la charte octroyée par Louis XVIII en 1814-1815, elle aussi plus libérale que le droit monarchique antérieur, et au fondement de la monarchie parlementaire. Ce qui n'empêche pas un satirique de dénoncer en 1829 ce prétendu libéralisme :

2 Et l'auteur poursuit: « Si l'on voulait cependant caractériser ce système, tel qu'on nous le présente, on pourrait peut-être trouver que les élémens qui le constituent, sont, d'une part, une sorte de liberté qui ouvre au génie des poètes une carrière plus vaste et moins fréquentée ; de l'autre, cet esprit de nationalité qui adopte exclusivement ce qui intéresse la nation et le siècle. Par conséquent, les partisans de ce système ne veulent plus de mythologie, ni d'histoire héroïque des Grecs, plus d'unité dans les poèmes dramatiques, pas même l'unité la plus importante d'action ou d'intérêt ; ils y substituent les sujets de l'histoire moderne, du christianisme, de la chevalerie ; ils veulent intéresser le peuple par ses opinions » (Francesco Saverio Salfi, *Du génie des Italiens et de l'état actuel de leur littérature*, « Revue encyclopédique », t. IV, octobre 1819, p. 173).

La charte romantique est une dictature
Qui se moque du rythme, et brise la césure.

Cela tout en conspuant l'ordinaire condamnation par les romantiques de cette « ganache » de Boileau et de son « code pédant » qui « prêche la clarté ». ³ Paraissant ensemble dans une lettre ouverte adressée à Hugo en 1830, qui a pour auteur Charles Farcy, intitulée *Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique*, ⁴ ce sont de nouveau les mots-totems de « charte » et de « code » qui s'imposent, cette fois dans un texte de belle prestance, qui a quelque retentissement. Voici en effet comment Farcy, s'adressant à Hugo en faisant semblant d'être de son camp, commente son propre titre :

Malgré notre horreur pour les lois, il nous en faut, ne fût-ce que pour contredire celles que nous avons abolies. [...] je veux être le premier, dans la république qui vous reconnaît pour maître, à présenter un projet de Charte romantique, ou plutôt un Code (bien que ce mot sente d'une lieue la fade littérature de l'empire), indispensable dans toute société bien organisée. ⁵

Quand il en vient à formuler les différents articles de cette charte, Farcy hésite de nouveau entre « charte » et « code », puisqu'il intitule, de manière un peu étrange, « Charte romantique ou code de la petite propriété littéraire » cette partie de sa lettre, qui, en parodiant le langage juridique, énonce les principaux articles du code romantique.

Un mot du langage juridique se trouve ainsi assorti pour la seconde fois à un mot du langage politique. Notons que le mot juridique de « code », dont Farcy souligne le côté désuet et étriqué comparativement au mot de « charte », a une force critique d'autant plus efficace que les romantiques se prétendent radicalement 'hors la loi'. Suggérer donc qu'il existe un « code romantique », voire même pire, que le romantisme n'est qu'un code dont il est facile de lister les divers articles, c'est viser le cœur même de ce libéralisme esthétique fier de s'être libéré de l'étroite prison des normes, fier

3 Jean-Pierre Émile Dupré de Saint-Maure (1772-1854)], *Le Coup de pistolet chargé à poudre, dialogue entre un vieux classique et un jeune romantique, par l'Ermitte en Russie*, Paris, Dénain, 1829

4 Charles-François Farcy (1792-1867), *Lettre à M. Victor Hugo, suivie d'un projet de charte romantique* [Signée : Charres [sic] Farcy], Paris, Landois et Bigot, 1830.

5 *Ibid.*, p. 46.

d'avoir terrassé ses geôliers, Aristote et Boileau, fier d'avoir rompu les barreaux de sa prison comme le géant hébreux Samson évoqué par Hugo dans la préface de *Cromwell*.

Quant au mot de « charte », il est cette fois bel et bien justifié par Farcy, qui commente « l'axiome » de Hugo, exprimé dans sa préface aux poésies de Charles Dovalle (1830) – « Le romantisme n'est que le libéralisme en littérature » – en soulignant le parallélisme qu'il induit entre régime politique et régime littéraire, politisant ainsi la bataille romantique.⁶ Ce qui l'amène à se moquer de ces prétendus libéraux littéraires qui, en la personne de Hugo, se sont donnés un roi : « après avoir détrôné leurs anciens maîtres, ils s'en donnent de nouveaux. C'est ainsi, ô grand Victor Hugo ! qu'on vous a fait roi de la république romantique, comme autrefois Napoléon fut fait empereur de la république française ».

C'est de « charte », de nouveau, que parle un satirique, dans le chant IV d'un « Art poétique réformé », qu'il lit à l'académie de Besançon en 1834, où il se plaint de ce que les récents « versificateurs », trop libéraux :

Pliant à leurs besoins l'ancienne poétique,
L'ont enfin convertie en charte romantique.⁷

Mais c'est en termes de « code » que s'exprime une collaboratrice de « La France littéraire » en 1832, estimant, non sans raison, que « la fusion des genres [...] est l'article important du code romantique ».⁸ C'est aussi au « code romantique » que s'en prend la satire d'un partisan des classiques en 1825 qui, dénonçant « Les progrès du romantisme », constate ironiquement :

- 6 « Libéralisme littéraire ! Qui ne sera pas comme moi converti par la magie de ces paroles ? À part quelques vieux entêtés qui tiennent encore pour l'ancien régime politique, et conséquemment pour l'ancien régime en littérature, où sont les jeunes hommes, au nombre desquels j'ai encore l'avantage de compter, qui ne se prononceraient pas sur-le-champ pour le régime nouveau, avec ses incommensurables conséquences ? Il faudrait n'être pas de son siècle » (*Ibid.*, p. 8).
- 7 « Les lois des arts non plus ne sont pas éternelles, / Et la rouille du temps peut mordre aussi sur elles. / Ainsi, malgré l'Horace et tous ses traducteurs, / Libres de préjugés, nos versificateurs, / Pliant à leurs besoins l'ancienne poétique, / L'ont enfin convertie en *charte romantique* » (« L'Art poétique réformé, chant 4^e et dernier; par M. Trémolières », *Séances publiques. Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, Besançon, 1834, p. 77).
- 8 Madame Élisabeth Celnart, *Littérature. De l'éclectisme en littérature*, « La France littéraire », 1832, t. II, p. 442.

Tout doit changer : l'ancienne poétique
Cède la place au code romantique.⁹

Enfin, un autre de ces multiples poèmes satiriques, publié en 1852 (mais qui doit avoir été écrit bien avant) arbore quant à lui la formule en titre : « Code romantique ou l'art poétique moderne ».¹⁰ La dénonciation du romantisme comme code y est reprise, accompagnée, cette fois, de l'énoncé en alexandrins des divers articles de ce code, en retournant les formules même de Boileau.

Notons enfin qu'à la métaphore politique et juridique se rajoute, de manière moins fréquente, la métaphore religieuse : ainsi lorsqu'on évoque le « catéchisme » ou l'« évangile romantique »,¹¹ dénoncés en raison des accointances idéologiques du romantisme de la Restauration et de l'inspiration religieuse de ses poètes. Comme on le voit, tous ces termes sont porteurs d'un jugement négatif d'autant plus fort sur le romantisme que ce jugement est rarement explicité. Sans être interchangeables, ils sont parfois employés par un même auteur de manière cumulative. Ainsi de Farcy qui hésite, on l'a vu, entre « code » et « charte ». Ainsi de T.-E. Dunaime qui, dans un recueil de satires publié en 1841, évoque tantôt le « système romantique »,¹² tantôt, maniant l'antiphrase,

Ce code si profond, si brillant de clarté,
Qu'à l'éloquent Schlegel dicta la vérité,¹³

tantôt enfin file la métaphore religieuse en évoquant le « nouveau ca-

9 L'Ermitte de Saint-Saturnin, *Les progrès du romantisme*, « Journal de Savoie », 22 avril 1825, t. X, p. 308.

10 M. de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, in Id., *Réaction classique. Satires, épigrammes, contes en vers et en prose, précédés de Conversations avec M. de Chateaubriand*, Paris, Amyot, 1852, p. 213-225.

11 « Hugo est bien maladroit de se comparer, directement ou indirectement, à ce Robespierre qui détruit sans reconstruire, à moins qu'il n'aime mieux se comparer à Napoléon, comme semblerait l'indiquer un autre passage du nouvel Évangile que je sais maintenant par cœur ; ce qui serait aussi vrai que modeste » (Charles Farcy, *op. cit.*, p. 13).

12 T.-E. Dunaime, *Défense du romantisme*, in Id., *Début poétique*, Paris, Charpentier, 1841, p. 263.

13 Voir aussi : « Rivaux de Dubartas, émules de Ronsard, / Dans le fatras obscur de leur muse gothique / Cherchons les éléments d'un code poétique » (*Ibid.*, p. 237).

téchisme » que les novateurs voudraient imposer en se prenant pour des « Messies ».¹⁴

Le message commun que ces termes divers se chargent d'asséner est que le romantisme, réputé ennemi du « vieux code classique»,¹⁵ a lui-même eu la prétention d'inventer un code nouveau, en rupture avec l'ancien ; un code prétendument plus libéral (charte), mais en fait tout aussi formel que lui, puisque lui aussi « système ». Mais il est juste d'ajouter que d'autres critiques ont plutôt tendance à considérer ce « système romantique » comme une simple façade tendant à pallier la non-systématicité absolue de l'esthétique propre au mouvement. Ce que Dunaimé nous fait entendre en mettant dans la bouche des réformateurs romantiques cette déclaration : « Notre système s'appellera donc le système romantique, et, avec ce beau mot, on ne se doutera pas que notre seule règle est de n'en reconnaître aucune ».¹⁶

II. Le corpus

Après avoir repéré et évalué les mots et les concepts qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, portent la réflexion sur ce que nous appelons ici, à Vérone, *Il canone dei romantici*, considérons d'un peu plus près, dans un second temps, les divers textes dans lesquels nous nous sommes jusque ici contenté de faire quelques sondages en fonction d'une grille lexicale. Discours satiriques en vers pour la plupart, ou lettre satirique en prose dans le cas de Farcy, ce sont des textes qui, pour deux d'entre eux, affichent, on l'a vu, la question du canon jusque dans leur titre. La plupart de ces textes opposent, parfois nommément, code classique et code romantique. Trois d'entre eux s'attachent à lister les divers articles du code romantique, que ce soit dans un texte en prose recourant au langage juridique et mimant les articles numérotés du Code civil, comme chez Farcy, ou dans une énu-

14 « Tu prétends doter l'art d'un nouveau catéchisme ; / Écoute sur ce point un utile aphorisme : / Qui s'érige en Messie est toujours mal compris ; / [...] De tout réformateur le sage se méfie » (*Ibid.*, p. 243).

15 « L'Académie enfin, par de justes suffrages, / N'a-t-elle pas naguère honoré nos ouvrages ? / En couronnant nos vers, n'a-t-elle pas deux fois / Du vieux code classique anéanti les lois ? » (T.-E. Dunaimé, *Le romantisme. Satire adressée à un jeune avocat*, in *Id.*, *Début poétique*, cit., p. 203).

16 T.-E. Dunaimé, *Défense du romantisme*, cit., p. 303.

mération poétique du contenu de ces divers articles, comme chez Du-nai-me et Beaumont.

Mais avant de détailler avec eux, dans une dernière partie, les divers ar-ticles du code/canon romantique, il est bon d'élargir d'abord notre cor-pus à des textes en prose qui, sans parler ni de système, ni de code ni de charte, n'en inventorient pas moins leurs divers articles. Ainsi procède un *Manuel du libraire* de 1828 dans un fragment intitulé *Devoirs des auteurs romantiques*¹⁷ qui énumère les différentes exigences qu'il faut remplir pour « obtenir le titre de *romantique* »¹⁸ (un « brevet de poète romantique », dit dans le même esprit Farcy),¹⁹ ou encore pour composer un « ouvrage *ro-mantique* » digne de ce nom qui, entre autres conditions *sine qua non*, « doit être rempli principalement de *solitaires*, de *renégats*, de *pendus*, de *sauvages*, de *serpens* ». ²⁰

À notre corpus, il faut aussi adjoindre un texte plus inspiré d'un certain Ruegger, paru dans une revue suisse publiée à Lausanne en 1833, et intitu-lé, de manière provocatrice : *Première séance d'un cours de romantisme*,²¹ et un article du peintre de mœurs espagnol Mesonero Romanos, inti-tulé *El romanticismo y los románticos*, paru d'abord en revue en 1837 à Madrid,²² puis en volume en 1845, avant d'être traduit en français dans une revue belge en 1848.²³ Ce qui caractérise ces deux textes du milieu des années 30, c'est qu'ils ne sont plus le fait de vieux classiques fulminants, mais de journalistes plus jeunes, plus délurés et aussi plus aigus dans la mise à nu des diverses pièces du canon romantique.

Mesonero Romanos s'amuse à tourner en dérision la « *romanticoma-nia* », maladie déjà baptisée avant lui en Italie par Francesco Benedetti, en

17 Pierre Chaillot, *Devoirs des auteurs romantiques*, in Id., *Manuel du libraire, du biblio-thécaire et de l'homme de lettres*, Paris – Avignon, Roret - Bousquet-Offray, 1828, p. 85.

18 *Ibid.*, p. 86.

19 « J'ai lu la lettre, en manière de préface, que vous avez eu la condescendance de coudre aux charmantes poésies du jeune Dovalle, mort sans avoir le brevet de poète romantique » (Charles Farcy, *op. cit.*, p. 7).

20 Pierre Chaillot, *Manuel du libraire...*, cit., p. 86.

21 John Ruegger, *Caricature. Première séance d'un cours de romantisme*, « Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres et arts, rédigée à Genève, faisant suite à la bibliothèque britannique », novembre 1833, t. LIV, p. 293-310.

22 El curioso parlante, *Panorama matritense. El romanticismo y los románticos*, «Sema-nario pintoresco español», 10 septembre 1837, p. 281-285.

23 Antonio Lopez, *Écrivains modernes de l'Espagne. Mesonero Romanos : Le romantisme et les romantiques*, « Revue de Belgique », juin 1848, t. I, p. 9-18.

1818.²⁴ Le romantisme serait né selon lui à Madrid, lors du séjour qu'y fit enfant Victor Hugo, où il l'aurait appris en lisant Calderón. Puis, tout en s'en déclarant l'inventeur, il l'aurait ramené en France et ouvert boutique de romantisme en disant : « Me voici, je suis le Messie de la littérature qui viens la racheter des règles ». Sous l'influence du « troupeau servile des imitateurs », le « virus » bientôt se transmet aux romanciers, aux historiens, aux politiques, puis à tous les hommes et à toutes les femmes, jusqu'à venir infecter le propre neveu du narrateur. Traversé de « l'étincelle électro-romantique », celui-ci choisit d'embrasser la « mission » de poète, « la seule, à son avis, qui mène au temple de l'immortalité ». S'ensuit une énumération de ses nouvelles lectures, de ses premières compositions, « toutes commençant par des points et se terminant par — *Damnation !* », et « portant des titres non moins incompréhensibles qu'elles-mêmes, tels que : *Que sera-ce !!! — Non !!! — Plus loin ! — Un jour ! — Quand ? — Peut-être...! — Oremus !* ».

Ruegger, lui, ne parle ni de code, ni de charte, puisque selon lui « le romantisme ne veut point d'ordre, point de méthode ».²⁵ Mais il énonce, dans un registre plus bas encore, « *la vraie recette pour une composition romantique* » (tout comme le fait Dunaine en 1841).²⁶ Dans un registre tout aussi bas, non plus alimentaire mais commercial, il évoque le « catalogue romantique » qu'il a composé, « espèce de rôle ou d'inventaire qu'on détaille de suite en faisant alterner des rimes et laissant vagabonder l'esprit comme une toupie qui voltige par soubresauts ». Il prétend d'autant mieux pouvoir faire un « cours de romantisme » qu'il a, se vante-t-il, la « bosse du romantisme »,²⁷ tout comme le disent deux autres satiriques contempo-

24 Voir le dialogue de Francesco Benedetti intitulé *La Romanticomania. Dialogo fra Madonna, Messer lo Giornalista e il Cavaliere*, «Giornale di Letteratura e Belle Arti», Florence, septembre 1816, t. I, p. 16 et suiv.

25 « En littérature comme en peinture, le romantisme ne veut point d'ordre, point de méthode ; vague par sa nature, il veut être vaguement expliqué » (John Ruegger, *art. cit.*, p. 294).

26 « Nous croirions manquer au public, jaloux de s'instruire, si nous lui dérobiaions la connaissance d'un procédé merveilleux que nous avons trouvé dans les papiers du docteur Morosophus, procédé qu'il appelle *Recette pour faire un ouvrage romantique*; voici en quoi consiste ce secret » (T. -E. Dunaine, *Défense du romantisme*, cit., p. 311).

27 « Ah ! je le sens, je suis né poète romantique; l'illustre Dr Gall, m'ayant tenu jeune aiglon dans ses bras, s'écria que j'avais la bosse du romantisme, ici, voyez. Hélas ! je n'ai pas reçu une éducation toute romantique ; mais je ferai de mon fils un poète roman-

rains.²⁸ Il dit avoir fabriqué un « *romanticomètre* »²⁹ pour mesurer précisément la « force romantique » des orages et des météores, indispensables à l'inspiration du poète. Il rêve qu'on invente une « machine à poésie » romantique. Et il se propose d'élever son fils pour en faire automatiquement un « poète romantique » :

J'exposerai son berceau à la rosée de la nuit, aux pâles rayons de la lune, au souffle inspirateur du soir qui le bercera ; je lui répéterai chaque jour, pour l'endormir, les mots *brise, arceaux, dalle, ogive*, et tout le catalogue romantique ; je le nourrirai peu, car il y a un régime pour le romantique ; le romantique doit être long comme le regard du poète [...] ; rien de plus romantique que la tristesse ; mon fils sera triste. Quant à son instruction, la nature sera son maître, je ne lui ferai apprendre aucune science, je lui ferai passer les années de sa jeunesse dans les montagnes avec les pâtres, et sur les lacs avec les pêcheurs³⁰.

III. Les divers articles du « code romantique »

Ce corpus une fois délimité, reste à s'intéresser enfin aux divers articles du « code romantique » qui y sont mis en vedette. Il est commode de les regrouper sous trois grandes rubriques. Les deux premières concernent les préceptes ayant trait à des questions de canon *au sens strict* : ceux qui ont trait à l'esthétique et la poétique. Une troisième espèce de préceptes, régulièrement édictés par nos codes, débordent ces questions poético-esthétiques — auxquelles, en principe, se limite la notion de « canon » —, et s'attachent à « coder » tant la personne même du « poète » que sa manière de se comporter dans le champ social et littéraire.

tique » (John Ruegger, *art. cit.*, p. 296).

28 « La crânologie du docteur Gall s'est enrichie d'une nouvelle bosse qui se trouve au bas de l'occiput : c'est la bosse du romantisme ; elle est chez M. d'A[r]lincourt de la forme et de la grosseur d'un œuf de colombe, et chez M. de M[ar]cellus comme une petite échalotte » (*La Boîte de Pandore, macédoine philosophique, anecdotique et morale*, Paris, Ponthieu, 1825, p. 102). Voir aussi : « Mais ce n'est tout de posséder la bosse / Du romantisme, il faut l'entretenir. / Parmi les chefs de la nouvelle école, / Dans ce dessein Nébulo fut choisi » (L. Castel, *Nébulo, ou Les Donquichottes romantiques, poème héroï-comique en quatre chants*, Paris, Denain, 1830, p. 7).

29 « J'ai composé ainsi un *romanticomètre*, qui sera d'un grand prix pour les poètes. Les météores, c'est là le fort du romantisme » (John Ruegger, *art. cit.*, p. 295-296).

30 *Ibid.*, p. 296-297.

1. Esthétique

Dans le cadre d'un mouvement littéraire revendiquant la liberté infinie du poète et dénonçant l'attitude 'légiférante' d'un Boileau, la question esthétique primordiale que se posent inmanquablement ces codes est, comme on a pu déjà le voir, celle même de l'existence d'un *code*. En la manière, nos antiromantiques ont recours à deux stratégies, en principe contradictoires : parler « code » ou « système » romantique, en énumérer les articles, tout en affirmant que les romantiques ont pour premier principe de les refuser tous, puisqu'ils ont pris le parti de rejeter les fameuses unités, « y compris l'unité la plus importante d'action ou d'intérêt », ³¹ et de « se moquer des règles de composition, [...] et de les renvoyer dédaigneusement à Aristote qu'on n'a point lu ». ³²

Même hésitation sur l'autre grande question esthétique que nos auteurs sont amenés à traiter, celle du *naturel*. Car certains d'entre eux affirment que « le propre du romantique est d'être hors de la nature, parce que le poète doit se conformer aux idées idéales qu'on exige de lui. Il doit promener ses lecteurs dans un monde surnaturel, et les diriger par une imagination conséquente ». En conséquence, « la maxime triviale de suivre la nature ne doit pas être appliquée à ce nouveau genre ; car on doit y peindre les hommes non tels qu'ils sont, mais comme ils ne sont pas ». ³³ D'autres, au contraire, disent que si « le genre classique se propose la peinture du beau », « le but du romantisme est le vrai : de là, mouvement, contrastes, dissonances, enfin le monde réel ». ³⁴ Et ils en profitent pour se plaindre, avec Charles Farcy, de ce que, le « naturel ne leur suffisant pas, les romantiques [aient] appelé l'étrange à leur aide, puis l'horrible à l'aide de l'étrange, puis le dégoûtant à l'aide de l'horrible ». ³⁵

Lié à ce principe du naturel, un troisième principe esthétique, *la fusion des genres et des tons*, est en général défini comme propre aux romantiques. C'est ce que fait avec objectivité une critique de *La France littéraire* en 1832, Mme Celnart, qui affirme que si « la rigoureuse sépa-

31 « Revue encyclopédique », octobre 1819, t. IV, p. 173.

32 Charles Farcy, *op. cit.*, p. 54.

33 Pierre Chaillot, *Manuel du libraire...*, cit., p. 86. — Même jeu dans *Nébulos* : « Tel est toujours l'effet du romantisme ; / Le vrai pour lui n'est pas la vérité ; / Son élément est l'idéalité, / Dont, sans relâche, il emprunte le prisme » (L. Castel, *op. cit.*, p. 87).

34 Madame Élisabeth Celnart, *art. cit.*, p. 442.

35 Charles Farcy, *op. cit.*, p. 19.

ration du tragique et du comique est la première loi du classique », le code romantique ordonne la « fusion des genres ». ³⁶ Mais les divers antiromantiques pestent d'ordinaire contre ce principe qu'a énoncé la *Préface* de *Cromwell*. Ils félicitent ironiquement ceux qui ont cru bon de remettre au jour le burlesque, ostracisé par Boileau, « Et l'attirail grossier du dégoûtant grotesque ». ³⁷

S'amusant à rimer en *-esque*, Farcy se plaît alors à étirer cette liste. Au burlesque et au grotesque, il rajoute, « l'absurdesque, le trivialesque, le tudesque, l'arabesque, le barbaresque, le gigantesque, le satanesque ». Tout cela tout en énonçant qu'il est contre-nature, selon la loi romantique, que la pensée « soit toujours guindée dans les hautes régions de l'intelligence, et qu'elle doit au contraire, selon le caprice de l'imagination, passer au même instant des images les plus relevées aux images les plus communes, parce que cela est naturel ». ³⁸

Enfin, un quatrième principe d'esthétique s'écrit en *contravention avec la raison et le bon sens* chers à Boileau. Selon Farcy,

La qualité de romantique se perdra par le moindre acte littéraire où il y aura apparence de bon sens et de raison.

Tout bon romantique, pour l'accomplissement des devoirs compris dans les différentes sections du titre des *Personnes* (§ 5, 6, 7, 8, 10 et 11), devra contracter mariage avec l'extravagance, faire divorce avec la modestie, s'appliquer à la *procréation* de monstres. ³⁹

De là « extravagance » de rigueur, comme le confirme le « Cours de romantisme » :

les contorsions de l'arsenic, la lave brûlante des volcans, des têtes qui roulent : puis toutes ces richesses nous les réunirons dans la cornue littéraire du cauchemar, et, au feu violent de l'extravagance, nous en tirerons une quintessence romantique si pure qu'elle ira jusqu'à l'orgie, jusqu'aux hurlemens de l'orgie [...]. ⁴⁰

³⁶ Madame Élisabeth Celnart, *art. cit.*, p. 442.

³⁷ M. de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, cit., p. 216.

³⁸ Charles Farcy, *op. cit.*, p. 55.

³⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁰ John Ruegger, *art. cit.*, p. 301.

Soit donc toute la panoplie du romantisme *frénétique*, avec insistance à répétition sur l'orgie, elle aussi de rigueur,⁴¹ mais aussi sur les personnages de rigueur, enfin sur les thématiques de rigueur — telles, par exemple, que les énonce Dunaime :

1° Descriptions de cimetières, masures, cabanes, vieux châteaux, vieux clochers avec porches, ogives, rosaces, souterrains, etc.

2° Monstres, diables, sorciers, revenants, apparitions. [...]

10° Faites intervenir le ciel, la mer, l'enfer, les vents, les fluides éthéré, magnétique, électrique, etc.

2. Poétique

Si de l'esthétique nous passons à la poétique, c'est là aussi en antithèse, souvent explicite, avec les préceptes de Boileau que se définit le canon romantique.

Surtout qu'en vos écrits la langue méprisée
Du lecteur de bon sens soit ridiculisée,⁴²

affirme ainsi l'auteur d'un *Code romantique* satirique en vers publié en 1852. Insistant lui aussi sur le rapport de l'écrivain à la langue, Dunaime énonce en style énumératif ce qui est attendu d'un ouvrage romantique :

8° Quintessence de pathos nébuleux ou galimathias double.

9° Néologismes, barbarismes, jurons, caquetages, etc.⁴³

Quant au style, on ne doit, selon Farcy, « s'occuper, ni en vers, ni en prose, d'un arrangement convenable des mots, [...] il faut les prendre comme ils viennent, sans s'inquiéter de construction grammaticale, de

41 « Chacun sait que l'orgie est de l'école littéraire actuelle ; elle est de rigueur dans un conte, fût-il gris, brun, rouge, noir, bleu, cramoisi, bistre, jaune, etc. ; elle est indispensable dans un roman, et l'on commence à la faire passer sur le théâtre, dont le dévergondage s'en accommode fort bien » (*L'orgie à Dijon*, « Le Fantasque », petit journal publié à Lausanne, 1^{er} septembre 1836, t. V, p. 477).

42 M. de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, cit., p. 219.

43 T.-E. Dunaime, *Défense du romantisme*, cit., p. 312.

prosodie ni d'euphonie ; et cela toujours parce que c'est naturel ». ⁴⁴ Selon ce même codificateur satirique,

Pour acquérir la qualité d'écrivain romantique, il faudra :

1° Écrire ses pensées telles qu'elles naissent, justes ou fausses, élevées ou triviales, cela étant aussi naturel que de mettre au monde un enfant beau ou laid, droit ou tortu.⁴⁵

Soit donc une absolue antithèse avec le précepte de Boileau : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ». Antithèse que confirme, en signifiant cette fois Boileau, le *Code romantique* en vers de 1852 :

Écrivez en courant ; faites beaucoup et vite [...] Ne changez jamais rien au jet de votre plume.⁴⁶

Revient souvent l'insistance sur la néologie,⁴⁷ trait linguistique lui aussi de rigueur chez les romantiques, selon Ruegger, qui laisse entendre que le romantisme impose une langue polyglotte véritablement babélique :

Je vous composerai un dictionnaire romantique, car nous faisons faire de si grands progrès à la langue, nous l'enrichissons tellement, dans la prose surtout, de mots nouveaux et de nouvelles tournures, [...] que ce style babélique, véritable argot, demande *un polyglotte* intrépide et une étude à part.⁴⁸

D'autres préceptes concernent le « style descriptif »⁴⁹ et les digressions, aussi encouragés que Boileau les proscrivait absolument :

44 Charles Farcy, *op. cit.*, p. 19.

45 *Ibid.*, p. 53.

46 M. de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, cit., p. 220-221.

47 « Mais n'allez point parler comme parlaient vos pères ; / Lardez de mots nouveaux vos écrits éphémères » (*Ibid.*, p. 221). En revanche, Farcy conseille ironiquement les archaïsmes : « 2° Mépriser les mots, ou du moins ne faire cas que de ceux qui, par un vernis d'antiquité ou par une acception impropre, peuvent donner un air original aux choses les plus communes » (*op. cit.*, p. 53).

48 John Ruegger, *art. cit.*, p. 303.

49 « Entrez dans le palais. Comptons dalles et clous, / Les meubles, les tapis semés de loups-garous [...]. / Vous brochez tout cela, car le fin du métier / Au style descriptif est d'emplir le papier » (M. de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, cit., p. 216).

Accablez le lecteur sous vos digressions.
Ne songez qu'à gonfler toutes vos fictions.⁵⁰

D'autres encore concernent la versification : « supprimer la césure, éviter le repos et la chute du sens à la fin du vers, dissimuler la rime par des enjambemens », comme le recommande ironiquement Farcy.⁵¹

Enfin, selon le *Cours de romantisme* le parfait romantique devra à toute force semer son ouvrage d'« une profusion de verbes, d'adjectifs, de synonymes, en pluie, en cliquetis, en hachis, variations sur une seule corde ». Ce qui aura pour résultat une œuvre « dont les formes indécises, les contours indistincts, les couleurs incertaines, seront fondues de telle manière qu'on ne distinguera plus les limites des nuances : ce sera un jocko poétique, une fantasmagorie colorée, vue au travers d'un brouillard ».⁵² Et ce que confirmera l'ouvrage une fois sorti des mains de l'imprimeur, avec son titre « fantasque, absurde même »,⁵³ son accompagnement obligé d'une préface formulant une poétique,⁵⁴ de « vignettes et d'épigraphes folles »,⁵⁵ et son recours incessant aux « points de suspension » et aux « pages en blanc ».⁵⁶

3. Préceptes concernant le poète et son comportement

On sort du canon au sens strict quand on envisage les préceptes que nos antiromantiques formulent à l'égard du poète et de sa manière de se com-

50 *Ibid.*, p. 215.

51 Charles Farcy, *op. cit.*, p. 54.

52 John Ruegger, *art. cit.*, p. 307.

53 « Nous imprimerons ce recueil sous un titre fantasque, absurde même » (*Ibid.*, p. 308).

54 « dans ma préface, qui sera une poétique, j'enseignerai à mépriser un vain bruit de critiques jaloux, de pédans rigoristes qui veulent astreindre le génie aux règles étroites du dictionnaire et de la grammaire ; gravier, épines qui arrêtent le timide piéton, mais que foule le cavalier intrépide » (*Ibid.*, p. 303).

55 « Nous imprimerons ce recueil sous un titre fantasque, absurde même, avec des vignettes et des épigraphes folles, sans y oublier le chant de mort obligé et quelques effrénés désirs à vers bien effrontés ; et nous finirons par des adieux à la lyre qui ne nous empêcheront pas de recommencer au premier jour » (*Ibid.*, p. 308).

56 « Et comme il nous arrive quelquefois, à nous autres romantiques, d'observer très-peu les transitions, l'imprimeur sera dans la confiance, et des points de suspension ou des pages en blanc suppléeront à la logique, comme aussi la conjonction et nous tendra sa main bienveillante, même au commencement d'un morceau » (*Ibid.*).

porter, tant sur le plan littéraire que sur le plan social. Mais notons d'une part qu'un code classique tel que *L'Art poétique* de Boileau contient lui aussi de très précises recommandations de ce genre. Et notons d'autre part que l'idée d'harmonie et de justes proportions — qui est étroitement liée à la notion de canon — se retrouve chez Boileau comme dans toute la doctrine classique dans les recommandations concernant le poète, son mode d'être et de se comporter, tant en *auteur* qui doit plaire à son lecteur qu'en homme social.

Rien, bien sûr, d'un tel sens de la mesure chez le héros littéraire romantique tel que caricaturé par nos antiromantiques patentés. Il est présenté, tout au contraire, comme ambitionnant, sans aucune des qualités requises, le « titre de poète » :

Jamais, peut-être, le titre de poète n'a été plus ambitionné qu'aujourd'hui. Il semble que plus l'art s'avilit, plus on y attache d'importance et de sympathie. Le nom de poète est sans doute extrêmement honorable et flatteur, lorsqu'il est mérité, mais aussi quel abus n'en fait-on pas ! Aujourd'hui tout esprit novateur et déréglé, tout écrivain qui peint la nature bien ou mal, pourvu qu'il la peigne avec exaltation et sous des traits extraordinaires, qui charge son style d'images et de figures incohérentes, affirme qu'il est poète et le persuade sans peine à une foule d'esprits faux, habitués à se payer de mots, et toujours disposés à embrasser, sans réflexion, tous les paradoxes que leur propose le charlatanisme le plus impudent.⁵⁷

Mais l'écrivain romantique ne prétend pas seulement se parer du titre du poète, et exercer la « mission du poète ».⁵⁸ Il prétend aussi prendre « la vie de poète, car c'est un état », remarque sarcastiquement Ruegger.⁵⁹ Ce qui suppose un mode de vie lui-même codé, *formaté*, tel que je l'ai évoqué dans deux études complémentaires.⁶⁰ Formatage qui concerne les dif-

57 T.-E. Dunaiame, *Défense du romantisme*, cit., p. 317.

58 « il conclut que la mission la plus analogue aux circonstances, était celle de poète, la seule, à son avis, qui mène au temple de l'immortalité. [...] Il marchait ainsi vers l'immortalité par le sentier de la mort, c'est-à-dire accomplissant ce qu'il nommait sa *mission sur cette terre* » (Antonio Lopez, *art. cit.*, p. 6 et p. 14).

59 « Enfin, après toutes ces études, nous prendrons la vie de poète, car c'est un état » (John Ruegger, *art. cit.*, p. 306).

60 Voir José-Luis Diaz, *Quand la littérature formatait les vies*, « CONTEXTES », 15, 2015: *Des vies à l'œuvre. Socialisation et création littéraire*. Mis en ligne le 26 février 2015 : <http://contextes.revues.org/6046>. Et Id., *Vivre en poète*, communication au colloque

férents pans de l'hygiène de vie du poète, à commencer par son régime alimentaire. Ce que les antiromantiques ne manquent pas de dénoncer, en édictant moqueusement, comme Farcy, que

tout romantique, petit ou grand, gras ou maigre, brun ou blond, devra mourir perpétuellement de consommation, comme il convient «aux beaux et sombres génies», ce qui ne l'empêchera pas de dîner aux Provenceaux [*sic*], de courir bals et spectacles, et de jouir tant qu'il se pourra des joies de ce monde.⁶¹

Ce sont là des considérations qu'on retrouve, on l'a vu, dans les idéaux éducatifs propres à faire d'un enfant un romantique, mais aussi dans le portrait ordinaire fait de la femme obéissant au canon romantique, cette fois-ci au sens sculptural originel du mot : « Corps en fuseau, qui n'a plus que l'épine », et « teint blafard ».⁶² En plus dégradé encore, on les retrouve chez Mesonero Romanos, qui indique à quel point son jeune néophyte romantique de neveu s'empresse de poétiser tout d'abord sa personne « au moyen du romantisme appliqué à sa toilette », avant de « romantiser ses idées, ses idées, son caractère et ses études ». ⁶³ Ce qui montre qu'il y eut bien une « politique de la vie romantique », pour reprendre une heureuse expression de Frédéric Soulié.⁶⁴ Et ce qui indique aussi que, dans le cas du romantisme, la définition de ce que j'appelle une « scénographie auctoriale », voire même réduite à un simple costume de rigueur, a pu prendre le pas sur la définition esthétique et poéticienne d'un canon romantique au sens strict.

Enfin, d'autres articles du prétendu code romantique concernent, cette fois-ci, non plus le poète pris individuellement mais la tribu des poètes. Elle est épinglée en bloc parce qu'elle ne cesse d'étaler sa jeunesse⁶⁵ et de

de Bruxelles : *Les formes poétiques de la vie : performativité, réflexivité, modernité dans le romantisme*, Université Saint-Louis, Bruxelles, 1-2 juin 2017, à paraître.

61 Charles Farcy, *op. cit.*, p. 50.

62 « Dans les tableaux de l'École nouvelle / La jeune femme a trouvé son modèle / Habilement elle en saisit les traits. / Elle saura réformer ses attraits. / Corps en fuseau, qui n'a plus que l'épine, / C'est une taille élégante et divine ; / Un teint blafard brille d'un doux éclat » (L'Ermitte de Saint-Saturnin, *art. cit.*, p. 308).

63 Antonio Lopez, *art. cit.*, p. 11.

64 Frédéric Soulié, *Un été à Meudon*, Paris, Dumont 1835, t. I, p. 261.

65 Voir entre autres Charles Farcy : « Sera réputé romantique tout jeune Français, de quinze à quarante ans, qui déclarera vouloir l'être, en se conformant aux dispositions suivantes » (*op. cit.*, p. 50).

s'en prendre aux « perruques », parce qu'elle clame inconsidérément son désir d'innover,⁶⁶ parce qu'elle subit les influences étrangères et préfère les auteurs baroques aux classiques.⁶⁷ Pire encore, elle pratique en clan cette manière de se pousser à plusieurs qu'est la « camaraderie»,⁶⁸ et, pour assurer sa visibilité, cherche à tout prix le scandale :

À force de licence assurons notre gloire !
Le scandale est pour nous garant de la victoire.⁶⁹

Conclusion

Quel enseignement retirer au total de cette vision, *en contrechamp* en quelque sorte, du romantisme sous le scalpel de la satire ? Réduit à un simple code — esthétique, poétique mais aussi comportemental —, le voici défini par ses adversaires, non seulement quant à son canon au sens strict, mais quant à l'ensemble de ses dispositifs. Remarquable par sa cohérence apparaît cette série de textes, publiés au plus fort de la « Bataille romantique ».⁷⁰ Tout, certes, n'est pas de même valeur dans ces portraits du romantisme en réduction, qui, pour certains, on l'a vu, sont le fait d'adversaires peu inspirés, dont on perçoit l'idéologie réactionnaire et les limites intellectuelles. Mais tous manifestent en tout cas, de manière aussi vive que datée, l'intensité des polémiques dont le romantisme, ses normes

66 « Mais aujourd'hui, pour charmer les Français, / On doit aller jusques à l'incroyable ! / On doit sans cesse innover, innover ! » (L. Castel, *op. cit.*, p. 29).

67 Voir le conseil ironique de Charles Farcy : « 6° Emprunter sans pudeur aux Allemands, aux Anglais, aux Espagnols, qui, comme la jeune et patriotique France l'a récemment découvert, nous sont bien supérieurs en littérature ; emprunter aussi à nos vieux auteurs du seizième siècle, qui, comme on sait, sont tous des modèles de perfection, et borner ses efforts à imiter Ronsard, Dubartas, Dorat, Chapelain, Pradon, et surtout monsieur Saint-Amand [*sic*] » (*op. cit.*, p. 54-55).

68 « Le levier du succès, la camaraderie, / Grand mot très-près parent de la supercherie, / Renferme l'élément de la gloire aujourd'hui. / Du moderne écrivain c'est le meilleur appui » (M de Beaumont, *Code romantique ou l'art poétique moderne*, cit., p. 222).

69 T.-E. Dunaimé, *Le romantisme. Satire adressée à un jeune avocat*, cit., p. 237.

70 Sur laquelle j'ai travaillé par ailleurs dans une étude parue dans la revue sociologique « CONTEXTES », dont le présent exposé constitue le second volet. Voir José-Luis Diaz, *Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850)*, « CONTEXTES », 10, 2012 : *Querelles d'écrivains (XIX^e-XXI^e siècles) : de la dispute à la polémique*.

et ses canons furent l'objet, en France mais aussi en Europe (Suisse, Belgique, Italie, Espagne, dans le cas présent). À eux tous, avec une belle connivence, ils proposent une vision synoptique du romantisme, de son esthétique, de sa poétique, de ses thématiques mais aussi de son *ethos*, comme on dit aujourd'hui, de ses protocoles d'énonciation et de ses mises en scènes auctoriales, ainsi que de ses tactiques pour investir le champ littéraire. Plus et mieux encore que le canon romantique, c'est l'appareil romantique tout entier qu'ils mettent à nu, et dont ils démontent les rouages. Si on prête attention à l'ensemble de ces représentations schématisantes, et en particulier aux plus aigus de ces analystes satiriques, on doit conclure que la force réductrice de la caricature fonctionne chez eux comme un instrument herméneutique efficace. Pris à contrepied, devenu code, voire recette de cuisine, tombant au rang de « virus » ou de manie contagieuse, certes le romantisme n'en sort pas grandi. Mais en le réduisant ainsi à quelques traits, les meilleurs d'entre ces satiriques sont pour nous de précieux « *romanticomètres* ».

IL ROMANTICISMO VISTO DALLA STAMPA FRANCESE DEL 1829

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

RIASSUNTO: La storia del romanticismo francese è stata presentata molto spesso come quella di una violenta rottura col passato, condotta nel nome della libertà dell'arte e di modelli stranieri, inglesi e tedeschi soprattutto, di cui la cosiddetta «bataille d'*Hernani*» avrebbe costituito l'atto conclusivo. La stampa degli anni che precedettero immediatamente la prima di *Hernani* mostra invece che gli spiriti più attenti del tempo, favorevoli a un forte rinnovamento del teatro, che si auguravano, erano però ben lontani dall'auspicare la rottura radicale con la tradizione propugnata da Hugo, e si riconoscevano piuttosto nella riforma moderata proposta da Casimir Delavigne e da lui realizzata il 30 maggio 1829 col *Marino Faliero*, accolto con grande entusiasmo sia dal pubblico che dalla critica.

ABSTRACT: The history of French Romanticism has often been presented as that of a violent break with the past, conducted in the name of the artistic freedom and foreign models, in particular English and German ones, of which the so-called «bataille d'*Hernani*» would constitute the final act. The press of the years that immediately preceded the first performance of *Hernani* shows, on the contrary, that the most attentive minds of the period were in favour of a strong renewal of the theatre, which they hoped, but they were far from wishing a radical break with the tradition advocated by Hugo, and they rather identified themselves with the moderate reform proposed by Casimir Delavigne, who carried it out on May 30th 1829 with *Marino Faliero*, welcomed with great enthusiasm by both the public and the critics.

PAROLE CHIAVE: romanticismo, teatro romantico, canone alto vs canone basso, Casimir Delavigne, Victor Hugo, rottura, riforma

KEY WORDS: Romanticism, romantic theater, “high” canon vs “low” canon, Casimir Delavigne, Victor Hugo, break, renewal

IL ROMANTICISMO VISTO DALLA STAMPA FRANCESE DEL 1829

Franco PIVA (*Università degli Studi di Verona*)
franco.piva@univr.it

Perché, per capire come la stampa e, tramite essa, i Francesi guardarono a quello che, all'epoca, era ancora chiamato il «romantique» in opposizione a quello che era invece chiamato il «classique», per capire cosa ne pensavano, cosa se ne aspettavano, abbiamo scelto l'anno 1829? Sostanzialmente per due ragioni, che ci paiono due buone ragioni: da un lato, perché, all'altezza del 1829, il dibattito sul romanticismo riguardava ormai solo il teatro, che in Francia era il genere letterario più importante; dall'altro, perché il 1829 fu, per il teatro francese, un anno di fondamentale importanza, in qualche modo cruciale. In Francia, come altrove, il dibattito sul romanticismo, e sul teatro romantico in modo particolare, era nato molto tempo prima e lì, come altrove, aveva dato origine a una *querelle* che durava ormai da anni, da troppi anni, tanto che nei giornali s'avvertiva una certa stanchezza, quando non addirittura un dichiarato fastidio; tanto più che per certuni quella *querelle* era inutile, non essendo destinata ad incidere in modo significativo sui cambiamenti e sulle trasformazioni che il teatro francese avrebbe dovuto subire, che avrebbe inevitabilmente subito per uscire dalla crisi nella quale si dibatteva ormai da troppi anni.

Il romanticismo aveva fatto grandi progressi anche in Francia e aveva, fin dagli anni '20, messo le mani su interi settori della letteratura, che aveva rinnovato profondamente: la poesia, per esempio, con Lamartine, il romanzo storico, con Vigny, l'epopea, con Chateaubriand, e anche la critica, nella quale M^{me} de Staël aveva portato una ventata di aria nuova, che aveva scosso l'intera foresta e dato il via ad un salutare e profondo ripensamento sul ruolo della poesia e sul ruolo che il poeta doveva svolgere nella società che era uscita dalla rivoluzione e dalla lotta per la libertà. Era però convinzione comune che il romanticismo non avrebbe potuto dire di essersi veramente imposto in Francia finché non fosse riuscito a farlo in quel settore di fondamentale importanza nella letteratura e nella cultura nazionale che, da sempre, era stato il teatro, quello tragico segnatamente. Certo, anche in quell'ambito la polemica infuriava da anni. Grazie all'apporto delle nuove idee venute dall'estero, dall'Italia, per esempio, e da quell'Alessandro Manzoni, in particolare, le cui tragedie, presto tradotte, avevano suscita-

to grande scalpore, grandi discussioni e grandi speranze,¹ e ancora prima da alcuni teatri stranieri, quello tedesco e quello inglese soprattutto, che i Francesi avevano imparato a conoscere o direttamente, tramite le vicende legate alla Rivoluzione dell'89 (leggi: emigrazione) o, indirettamente, tramite le traduzioni e/o gli adattamenti più o meno fedeli, che proprio l'emigrazione aveva favorito, e che si erano fatti sempre più numerosi col passare degli anni e con il crearsi di un clima via via più favorevole. Grazie ad essi, la Francia aveva preso coscienza dell'esistenza di altre tradizioni teatrali e della possibilità/opportunità che anche in Francia questo genere letterario potesse subire un rinnovamento, reso tanto più necessario dal fatto che, come si diceva, il teatro francese era lentamente scivolato in una crisi, di opere e di identità, via via più profonda, dalla quale stentava ad uscire. Le discussioni, che questo stato di cose aveva suscitato tra gli addetti ai lavori, erano state molte; le ricette proposte altrettante, ma i risultati faticavano ad arrivare.²

Sollecitati da alcuni degli organi di stampa che con maggiore attenzione avevano seguito il dibattito e che con maggiore convinzione avevano sostenuto la necessità di passare dalle parole ai fatti, alcuni degli uomini più in vista della cosiddetta «*école moderne*», sorta in opposizione alla vecchia e sempre più vilipesa «*école classique*», si erano, è vero, decisi a dare un seguito alle teorie con le quali, negli anni precedenti, avevano riempito giornali e *préfaces*, e avevano affrontato la difficile prova della *rampe*; lo avevano fatto con una serie di opere nessuna delle quali, però, aveva convinto. *L'Amy Robsart* di Victor Hugo e la *Christine à Fontainebleau* di Frédéric Soulié, due opere sulle quali i «romantiques» d'oltralpe avevano fatto grande affidamento, si erano concluse in un vero e proprio disastro. Il *Cromwell* del già citato Hugo si era rivelato del tutto «injouable», ed era parso più un esercizio di bravura poetica che una vera opera di teatro; anche negli uomini più inclini al rinnovamento esso aveva, ad ogni modo, suscitato più critiche che consensi. *L'Emilia* di Alexandre Soumet, che conobbe una sor-

1 È appena il caso di ricordare, a questo proposito, la *Lettre sur les unités de temps et de lieu dans la tragédie* che Alessandro Manzoni inviò a Victor Chauvet che, in un articolo apparso sul «*Lycée français*» nel 1820, pur apprezzando la tragedia, aveva criticato il fatto che il Manzoni non avesse rispettato queste regole nel suo *Conte di Carmagnola* e l'ampia e salutare polemica che quella «Lettre» suscitò in tutta Europa, e particolarmente in Francia.

2 Per avere un'idea, sintetica ma abbastanza precisa, di questi dibattiti, cfr., per esempio, René Bray, *Chronologie du romantisme (1804-1830)*, Paris, Nizet, 1963.

te migliore, era però l'opera di un autore che era stato sì vicino ai romantici della prima ora, ma che si era poi allontanato da un movimento che, ultimamente, su *input* del giovane Victor Hugo, aveva effettuato una svolta eccessivamente radicale, che ne aveva travisato volto e finalità e nel quale Soumet, come altri, ad esempio Jacques Ancelot, non si riconosceva più; soprattutto da quando Victor Hugo aveva riunito gli amici e gli adepti più fedeli nel «Cénacle» della rue Notre-Dame-des-Champs, che, da lui rigidamente governato, era diventato l'unico vero centro di irradiazione del romanticismo francese.³ Altri romantici, pur continuando a far parte dell'«*école moderne*», avevano però preferito allentare i loro rapporti con il «Cénacle» di Hugo: Lamartine, per esempio, che era tornato nella sua natia Borgogna o Vigny, sempre più perplesso di fronte alla svolta liberale che l'amico di una volta aveva impresso al proprio pensiero politico. Accanto ad Hugo erano rimasti coloro che, come Émile Deschamps, avevano in un certo senso rinunciato alla creazione personale, oppure gli adepti più giovani, provenienti da ambiti per lo più non letterari, ai quali Hugo aveva inculcato un vero e proprio culto della personalità.

Nonostante questo, il romanticismo pareva però ormai pronto per portare l'attacco anche all'ultimo baluardo della vecchia «*école*» francese ed al luogo simbolo della gloriosa tradizione teatrale francese che era la

3 Anche se non tutti gli studiosi concordano su questa dinamica, pare che il giovane Hugo abbia preso possesso dell'«*école moderne*» proprio in questo modo, facendone una cosa sostanzialmente sua. È quanto lasciano intendere non solo alcune testimonianze dell'epoca, ad esempio quella di Louis Véron, il fondatore e per anni direttore della prestigiosa «*Revue de Paris*»: «*Bientôt l'enfant sublime, Victor Hugo, avec un insatiable désir de bruit, de domination et de gloire, ne se contenta plus d'un second rôle. Une de ses préfaces [quella di Cromwell] fut une proclamation. Il sut enflammer des groupes assez nombreux de jeunes enthousiastes, qui combattirent en son nom et pour sa gloire. Il fit passer le romantisme, jusque-là tout rêveur, à l'état militant; il cria: Aux armes! [...] Victor Hugo se fit enfin le chef et le dictateur d'une révolution*» (*Mémoires d'un bourgeois de Paris* par le docteur L. Véron, Paris, Gabriel de Gonet, 1853, t. I, p. 220-221), ma anche alcuni noti studiosi moderni: «*Changeant du tout au tout de stratégie [Hugo] tend désormais à s'emparer des insignes de la conquête. Auto-promu chef d'école, il bat bientôt le rappel, à coups de "préfaces-manifestes", de toute la "jeunesse artiste" autour du drapeau romantique*», ha fatto, per esempio, notare José-Luis Diaz a proposito del «*conflit central, romantiques vs classiques*», che, a suo avviso, caratterizza, «*la première moitié du [XIX^e] siècle*» (José-Luis Diaz, *Le champ littéraire comme champ de bataille (1820-1850)*, «*CONTEXTES*» [en ligne], 10/2012, mis en ligne le 8 avril 2012. URL : <http://contextes.revues.org/4943> ; DOI : 10.4000/contextes.4943, p. 6 di 22).

Comédie-Française. Il 1829 è, a questo proposito, come abbiamo detto, un anno molto importante, perché è l'anno in cui quell'attacco ebbe inizio, e sotto i migliori auspici. Il 10 febbraio di quell'anno alla Comédie-Française ebbe infatti luogo la prima rappresentazione dell'*Henri III et sa cour* del giovane Alexandre Dumas, che ottenne un grande, quanto inatteso successo. A guardar bene, si era trattato di un avvenimento in qualche modo minore: la *pièce* di Dumas non era infatti altro che «un drame historique en prose», come la Comédie-Française ne aveva messo in scena altri, specie da quando essa era diretta dal barone Taylor; in esso gli adepti dell'«*école moderne*» videro però l'opera nuova attesa da tanto e, nel contempo, il primo vero colpo inferto alla Comédie-Française. Poco più di sette mesi più tardi, sempre alla Comédie-Française, fu creato il *More de Venise* di Alfred de Vigny. Anche in questo caso si era trattato di un avvenimento in qualche modo minore. Il *More de Venise* non era infatti altro che una «traduzione» più o meno fedele dell'*Othello* shakespeariano. Ma anche in questo caso, esso fu considerato dagli adepti dell'«*école moderne*», e di fatto fu, un avvenimento importante perché con quella sua «traduzione», Alfred de Vigny era riuscito a 'sdoganare', proprio nel tempio della più pura tradizione teatrale francese, il celebre bardo d'Oltremarica, nel quale alcuni avevano visto, e ancora vedevano il principale responsabile dell'imbarbarimento che il teatro francese aveva subito negli anni precedenti e della crisi nella quale esso era progressivamente sprofondata, mentre altri vi avevano visto il modello al quale era necessario rifarsi per ridare linfa proprio a quel teatro, che il tempo e gli abusi dell'«*école classique*» avevano sfibrato. Nonostante i limiti che presentavano, e che la critica, specie quella più tradizionale, non mancò di evidenziare, le due opere avevano indubbiamente aperto, nel sistema di difesa opposto dai cosiddetti «classici» all'occupazione da parte dei romantici di quello che era considerato il simbolo stesso della tradizione letteraria francese, una breccia importante, la quale lasciava intendere che l'assalto finale era ormai alle porte.

A sferrarlo sarebbe stato, con ogni probabilità, Victor Hugo, il capo indiscusso di quell'«*école moderne*» all'interno della quale operavano i cosiddetti «romantiques», che proprio al «*Cénacle*» della rue Notre-Dame-des-Champs e a Victor Hugo specificatamente, facevano, come abbiamo visto, capo. Difficilmente quest'ultimo si sarebbe lasciato sfuggire questo onere, ma soprattutto questo onore. Lo aveva del resto lasciato chiaramente intendere ad Alexandre Dumas subito dopo il successo che era arriso al suo «drame historique». Al giovane Dumas, che non stava in sé dalla gioia all'idea di poter, grazie a quella sua opera, entrare a far parte del «*Céna-*

cle» e della ristretta cerchia degli amici più intimi del suo capo, Victor Hugo fece capire che sarebbe stato ben contento di contarlo tra i suoi adepti, ma anche, a scanso di possibili equivoci, che la prossima mossa, quella decisiva, sarebbe toccata a lui.⁴ Lo fece capire, qualche tempo dopo, anche ad Alfred de Vigny quando tentò di far passare *Hernani* davanti al *More de Venise*, temendo che lo 'sdoganatore' di Shakespeare potesse prendere la testa di quel romanticismo più moderato che, seppur sconfitto sul campo dal giovane Hugo, non era affatto scomparso e poteva anzi contare su più forze di quanto non si creda normalmente. Queste precauzioni sono tanto più significative delle reali intenzioni, o paure, di Victor Hugo, che quello che avrebbe potuto e sarebbe dovuto essere l'attacco finale alla roccaforte della «vieille école classique», il fondatore del «Cénacle» della rue Notre-Dame-des-Champs aveva già tentato di portarlo a metà di quello stesso anno, ma dapprima Martignac, il ministro degli Interni al quale, temendo un possibile giudizio negativo della censura, l'autore l'aveva presentata, poi La Bourdonnaye, che nel frattempo gli era succeduto nell'incarico, avevano vietato la rappresentazione dell'opera che noi oggi conosciamo sotto il titolo di *Marion de Lorme*. Victor Hugo non si era tuttavia perso d'animo e, per evitare che qualcun altro potesse prendere in mano le redini della riforma, meglio sarebbe dire della rivoluzione che intendeva apportare nel teatro francese, si era immediatamente rimesso al lavoro e, nel giro di neppure un mese, aveva portato a termine quell'*Hernani* alla cui realizzazione, dopo che la censura e la politica avevano tentato, questa volta invano, di opporvisi, gli attori della Comédie-Française stavano alacramente lavorando. Quel «qualcun altro», a dispetto del fatto che le storie del

4 Cfr. Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, Paris, Laffont, 1986, t. I, p. 1049: «Cette représentation fut non seulement une grande joie [pour moi], mais encore une grande consolation pour Victor Hugo. Nous nous revîmes après la représentation. Il me tendit la main. "Ah ! mécriai-je, me voilà donc enfin des vôtres." J'étais bien heureux de mon succès ; mais ce qui surtout me le rendait plus précieux, c'était le droit qu'il m'avait conquis de toucher toutes ces mains-là. "Maintenant, me dit Hugo, à mon tour !"» ; e Victor Pavie (*Œuvres choisies, précédées d'une notice biographique par René Bazin*, Paris, Librairie académique Didier, 1887, t. II, p. 117): «Au lendemain de la première représentation d'*Henri III et sa cour* à la Comédie Française, Victor Hugo, pressenti par ses visiteurs et adeptes sur la portée de cet événement, répondit : "Cela me semble une excellente transition, tant au point de vue de l'œuvre qu'à celui du public. Après l'échec d'*Amy Robsart*, rien n'était plus désirable qu'une tentative de ce genre, où le parterre, à son insu, acceptât quelque chose de ce que, d'abord, il avait si obstinément rejeté. [...] La brèche est ouverte, nous passerons !"».

teatro francese ne parlino assai poco, era Casimir Delavigne, uno scrittore che aveva goduto di una grandissima fama con le sue prime opere (*Les Vêpres siciliennes* e *L'École des vieillards*) e che, dopo un periodo di appannamento, che aveva fatto pensare che la sua parabola artistica fosse ormai giunta al tramonto, era tornato prepotentemente alla ribalta con una tragedia in cinque atti e in versi, *Marino Faliero*, che alla Porte-Saint-Martin, dove il suo autore, snobbando la troppo compassata e altezzosa Comédie-Française, l'aveva fatta rappresentare, aveva incontrato un successo strepitoso, che poteva rivelarsi assai pericoloso.

Nonostante ciò, la vittoria finale dell'«école moderne», anzi dell'ala più radicale di essa, quella che s'identificava con il «Cénacle» della rue Notre-Dame-des-Champs, era però, almeno così pareva, imminente. Le storie letterarie dicono che sarebbe bastato aspettare ancora qualche mese, fino al 25 febbraio dell'anno successivo, quando, dopo l'epica «battaglia» che i «romantiques», guidati da Victor Hugo e dai suoi più stretti sostenitori, ingaggiarono con i «classiques» che, con le loro manovre e la loro infida «cabale», avevano tentato fino all'ultimo di opporsi a quella che ritenevano un'insopportabile insolenza, la creazione e il successo di *Hernani* decretarono il trionfo del romanticismo francese anche a teatro. È una versione e una visione dei fatti alla quale, da qualche tempo, alcuni critici guardano con sospetto, e che merita in effetti di essere, almeno in parte, rivista e, forse, corretta.⁵

Da un punto di vista storico-critico ma anche pedagogico, può essere interessante confrontare questa visione con quella che, di quegli stessi avvenimenti, propongono, per esempio, i giornali e le riviste dell'epoca, che, in linea di massima, costituiscono fonti senz'altro più attendibili dei *récits*, tardivi e non di rado *arrangés* dalla memoria affettiva, che hanno lasciato testimoni troppo coinvolti nell'avvenimento come Théophile Gautier, uno dei più convinti animatori della fin troppo celebre «battaglia», o Adèle Hugo, che quella serata visse al fianco dell'autore di *Hernani*, sui quali le storie del romanticismo francese si sono troppo spesso basate e di cui hanno tramandato la sostanza. È proprio quest'altra immagine che noi vorremmo presentare qui brevemente, per far vedere che cosa il romanticismo fosse, agli occhi dei Francesi, a pochi mesi dalla creazione di quell'*Hernani* che, secondo la tradizione, ne avrebbe decretato il trionfo,

5 Sulla cosiddetta «bataille d'*Hernani*» e sul supposto trionfo di Victor Hugo in quella circostanza, ci permettiamo di rinviare a *Hernani et la critique de son temps. Textes réunis, introduits et annotés par Franco Piva*, Paris, Hermann, 2019, pp. 10-52.

che cosa i Francesi si aspettassero da esso, quale parte esso avesse nei loro discorsi e nelle loro riflessioni critiche.

Per quanto riguarda la situazione dell'«*école moderne*» nei suoi rapporti con il teatro, basta, per farsene un'idea sufficientemente precisa, e non potendo, per ovvi motivi, essere più particolareggiati, leggere quanto scrisse al riguardo, a metà del 1829, il direttore del «Globe», la rivista che, con la sua posizione moderatamente aperta al rinnovamento, può essere considerata come indicativa dell'atteggiamento che l'opinione colta dell'epoca aveva nei riguardi di quell'«*école moderne*» nella quale troppo spesso forse si tende a identificare il romanticismo, o quello che i Francesi dell'epoca chiamavamo il «romantisme». Dopo aver esaminato, con la cura che l'argomento richiedeva, la situazione, a suo avviso «catastrophique», nella quale il teatro francese si trovava nel momento, a metà del 1829, in cui egli scrisse quell'articolo, Paul-François Dubois diceva di non vedere all'orizzonte alcuna via d'uscita, in quanto, «depuis la mort de Talma», avvenuta com'è noto nel 1826, non era stato rappresentato alla Comédie-Française «un seul drame, une seule tragédie, soit du genre classique, soit du genre romantique, qui [pût] élever l'une des deux écoles au-dessus de l'autre», tutto, compreso quindi anche l'*Henri III et sa cour* di Dumas, essendo risultato «à peu près de même force».⁶

Per quanto riguarda gli uomini che militavano all'interno di quell'«*école*», o che la sostenevano nella sua azione rinnovatrice, occorre poi dire che, se la maggior parte dei giornali progressisti dell'epoca guardavano ad essi con simpatia, erano invece, in generale, molto perplessi nei confronti di quelli che «L'Album national», giornale peraltro aperto al rinnovamento, aveva definito, all'inizio del 1829, come «les hommes rouges de la littérature», con un esplicito riferimento ai protagonisti più fanatici della rivoluzione che una trentina di anni prima aveva spazzato via l'Ancien Régime politico. Nei loro confronti, la maggior parte dei giornali francesi opposero anzi lo stesso atteggiamento di sostanziale rifiuto che manifestarono nei riguardi di quelli che un altro giornale, «Le Corsaire», di tendenze, specie letterarie, molto diverse, definì, più o meno alla stessa

6 Cfr. Paul-François Dubois, *Considérations générales sur l'égalité faiblesse des deux écoles classique et romantique*, «Le Globe», 30 mai 1829, t. VII, p. 342-343. È interessante notare che Dubois scrisse questo articolo all'indomani della creazione di *Pertinax*, una tragedia in cinque atti e in versi, del vecchio Antoine-Vincent Arnault, la cui rovinosa caduta fu considerata fin dall'epoca come il simbolo del destino che attendeva la tragedia classica.

data, i «survivants de l'Empire et de la première Restauration», vale a dire nei riguardi dei rappresentanti più rigidi della «vieille école classique», i quali non vedevano altra soluzione ai problemi che affliggevano il teatro francese che il ritorno a una ripresa fedele e quasi religiosa dei grandi modelli lasciati da Corneille, Racine e Voltaire, senza rendersi conto che i tempi erano cambiati e che la società nata dalla Rivoluzione aveva bisogno di un teatro nuovo, o almeno profondamente rinnovato nei temi e nel linguaggio, oltre che nelle strutture. Per sgombrare il campo da possibili equivoci, occorre infine far notare che, agli occhi dei Francesi del 1829, i «romantiques» erano quei «novateurs extrêmes» che «pris d'enthousiasme pour Shakespeare et Schiller», intendevano «tout détruire» e «substituer leurs productions, ou les copies de leurs productions aux ouvrages anciens et modernes de l'école française».7 Accanto ai «novateurs extrêmes», intenti più a distruggere che a rinnovare, c'erano però anche, avvertiva il collaboratore dell'«Album national», rivolgendosi al suo preoccupatissimo interlocutore, un «classique outré», i «novateurs modérés» che, coscienti, come M^{me} de Staël, che «à une société nouvelle il faut un théâtre nouveau», intendevano «innover avec sagesse» per dare alla Francia uscita dalla Rivoluzione il teatro di cui essa aveva bisogno.8 Questo è, in sostanza, il quadro che emerge da una lettura della stampa francese, alla vigilia di quel 25 febbraio 1830 che, secondo la tradizione, segnò il trionfo di Victor Hugo e del romanticismo a teatro; queste sono le attese dei Francesi più aperti culturalmente e più favorevoli al rinnovamento richiesto dalle mutate condizioni politiche, sociali e culturali in cui la Francia uscita dalla rivoluzione si trovava a vivere. Era convinzione comune che a portare il teatro francese fuori dalla crisi nella quale da troppi anni ormai esso si dibatteva, non sarebbero stati né i «classiques stationnaires» stigmatizzati dal «Corsaire», né «les hommes rouges de la littérature» denunciati dal collaboratore dell'«Album national» più sopra ricordato, gli uni e gli altri essendo troppo implicati in una *querelle* tanto aspra quanto sostanzialmente inutile e che ai più era ormai venuta a noia, bensì, come, in occasione dell'ennesima inutile riviviscenza della *querelle* provocata dall'*Henri III et sa cour* di Dumas, lasciò intendere il critico teatrale del «Journal des débats», moderatamente aperto alle novità, gli uomini di quel «tiers parti» che, come era successo nella politica al tem-

7 Cfr. «L'Album national», 7 janvier 1829, p. 199.

8 *Ibid.*, p. 200.

po delle guerre di religione evocate dal dramma di Dumas, si era formato negli ultimi anni anche in letteratura.⁹

L'indicazione del «Journal des débats» è tanto più meritevole di attenzione in quanto non è un'indicazione isolata, tantomeno l'indicazione di un giornale che, in letteratura come in politica, aveva scelto una linea mediana, se non di comodo compromesso, ma un'indicazione che, con formule molto simili, compare in diversi altri giornali dell'epoca, soprattutto in quelli più sensibili alla necessità di un profondo rinnovamento della letteratura, di quella teatrale soprattutto. Il «Mercure du dix-neuvième siècle», per esempio, che nell'*Avant-propos* programmatico al XIX volume, quello in cui la rivista, passata nelle mani dell'editore Charles Ladvocat, si pose decisamente sulla strada del rinnovamento letterario oltre che sociale, della Francia, aveva precisato, già alla fine del 1827, che «Entre l'ardeur de tout détruire et l'obstination à tout conserver, il est un juste milieu qu'il faut enfin saisir, car c'est là qu'est la vérité».¹⁰ Del «Globe», l'organo dei cosiddetti «Doctrinaires», lo studioso più accreditato ha fatto notare recentemente che in materia di rinnovamento letterario, da esso peraltro fortemente auspicato, la rivista fondata e diretta da Paul-François Dubois assunse, fin dall'inizio, «une position remarquablement équilibrée [...] aussi hostile aux extravagances romantiques qu'aux préjugés classiques»,¹¹ precisando che alcuni dei Globistes più direttamente coinvolti nel discorso letterario, come Charles de Rémusat, Jean-Jacques Ampère o Jean Duvergier de Hauranne, espressero l'auspicio che si realizzasse «la conciliation entre les deux partis».¹² Alla fine del 1828, «L'Album national» aveva addirittura auspicato una sorta di fusione delle due scuole. Ragionando sui modi di far uscire il teatro francese, perché, come abbiamo detto, di esso soprattutto si parlava in quegli anni, dalla crisi nella quale, a suo avviso, l'avevano portato proprio le due scuole contrapposte, un collaboratore dell'«Album» aveva infatti evocato l'azione di alcuni «hommes supérieurs» che negli anni precedenti avevano tentato di «opérer, pour [s]'exprimer ainsi, une fusion des deux écoles».¹³ Per quanto riguarda il teatro, l'autore dell'articolo pensava in modo particolare a Jacques Ancelot, di cui ri-

9 Cfr. «Le Journal des débats», 16 février 1829, p. 2

10 Cfr. «Le Mercure du dix-neuvième siècle», t. XIX, octobre-décembre 1827, p. II.

11 Jean-Jacques Goblot, *La Jeune France libérale. "Le Globe" et son groupe littéraire*, Paris, Plon, 1995, p. 379.

12 *Ibid.*, p. 387.

13 *Ibid.*

cordava le opere, *Fiesque* e *Olga ou l'Orpheline moscovite*, che, secondo lui, meglio avevano cercato di realizzare questa fusione.¹⁴ Se avesse scritto qualche mese più tardi, quel giornalista avrebbe quasi sicuramente fatto un altro nome, perché nel 1829, lo scrittore in grado di operare, se non la «fusion des deux écoles» auspicata dall'«Album national», quantomeno quella riforma «sage et modérée» che, come abbiamo visto, era negli auspici e nelle attese della stragrande maggioranza di coloro che erano impegnati a promuovere quel rinnovamento del teatro francese che lo rendesse capace di soddisfare le istanze di un pubblico profondamente cambiato rispetto a quello che aveva applaudito i capolavori di Corneille, di Racine e di Voltaire, c'era e aveva, come abbiamo già anticipato, un nome ed un cognome ben precisi. Si trattava di Casimir Delavigne che, dopo la lunga pausa di riflessione alla quale l'aveva costretto la malattia che l'aveva colto dopo la sua ammissione all'Académie Française e il successivo lungo viaggio in Italia che i medici gli avevano consigliato di compiere per ritrovare la salute, si accingeva a ridiscendere in campo, più determinato che mai a portare a compimento quella riforma del teatro francese che egli si era ripromesso, e aveva promesso di realizzare quasi quattro anni prima, nel discorso pronunciato, il 5 luglio 1825, davanti all'Académie Française, che lo aveva accolto, lui poco più che trentenne, tra i suoi membri all'inizio di quello stesso anno.¹⁵

Nel 1829, Casimir Delavigne era un personaggio già celebre. Nato a Le Havre nel 1793, si era imposto ancora giovanissimo all'attenzione generale dapprima come poeta, con le sue celebri *Messéniennes*, che ne avevano fatto una sorta di poeta nazionale, poi con alcune opere di teatro, sostanzialmente regolari nella forma ma animate da un evidente spirito innovatore, che lo additarono presto a modello per i giovani che in quella difficile carriera intendevano o si accingevano a entrare.¹⁶ Al tempo dell'*École*

14 Cfr. «L'Album national», 30 octobre 1828, p. 6. Si trattava del primo numero del giornale; l'indicazione non poteva quindi non avere un significato in qualche modo programmatico.

15 L'elezione di Casimir Delavigne ebbe luogo, quasi all'unanimità, il 24 febbraio 1825. Cfr. il «Journal des Savants» del febbraio 1825, p. 121: «L'Académie française a élu, dans la séance du 24 février, M. Casimir Delavigne pour remplir la place vacante par le décès de M. le comte Ferrand.»

16 In assenza di una vera e propria biografia, per un approccio biografico a Casimir Delavigne, cfr. Germain Delavigne, *Notice sur Casimir Delavigne*, in *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, nouvelle édition, Paris, Didier, 1846, t. VI, pp. II-XXVI; Ferdinand Vuacheux, *Casimir Delavigne. Étude biographique et littéraire*, Paris, Imprimerie du

des vieillards, una commedia rappresentata con grande successo alla Comédie-Française alla fine del 1823, il giovane Delavigne aveva conosciuto il vecchio attore Talma che gli fu prodigo di consigli e che lo avviò a una profonda riflessione sulle ragioni che avevano portato il teatro francese alla difficile situazione nella quale versava e sui modi di risollevarlo dalla crisi nella quale da troppi anni esso si trovava, nonostante gli sforzi prodigati, sul piano della rappresentazione e dello spettacolo, dal vecchio attore per rinnovarlo.¹⁷ Fu anche da quelle conversazioni che nacque il programma che Casimir Delavigne presentò all'Académie Française nel luglio del 1825 e che, ritornato in Francia dal suo viaggio in Italia, cercò di realizzare con *Marino Faliero*, una «tragédie en cinq actes et en vers» che anziché alla Comédie-Française, per la quale era stata inizialmente scritta, fu rappresentata, la sera del 30 maggio del 1829, alla Porte-Saint-Martin, un teatro di *boulevard* al quale il barone di Mongenet aveva cercato di dare un'impronta più letteraria e più nuova. E dove, grazie anche all'eccellente e spigliata interpretazione che ne diedero gli attori di quel teatro, liberi dalle tradizioni che ingessavano la dizione e la gestualità di quelli della rue de Richelieu, essa ottenne uno strepitoso successo non solo di pubblico ma, come vedremo tra poco, anche di critica.¹⁸

Dopo aver rivendicato la sua appartenenza a quella «génération naissante», convinta, contrariamente a quanto credevano le vecchie *per-ruques* alle quali Casimir Delavigne purtuttavia si rivolgeva, che «il est encore possible de créer pour qui veut rester fidèle à sa nature», il giova-

commerce, 1893 ; Alexandre Favrot, *Étude sur Casimir Delavigne*, Berne, Staempfli et Cie, 1894 ; Maurice Souriau, *Le roman de Casimir Delavigne, d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Havre*, Paris, Armand Colin, 1900 ; Marcelle Fauchier-Delavigne, *Casimir Delavigne intime*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1907.

17 Sull'azione svolta da Talma per svecchiare il teatro francese e sulla sua discussa posizione tra conservazione e rinnovamento, cfr. Jean Gaudon, *Talma et ses auteurs*, in *Modern Miscellany presented to Eugène Vinaver, by pupils, colleagues and friends*, Manchester, Manchester University Press, 1969, pp. 85-96 e Florence Filippi, *François-Joseph Talma, ou le paradoxe d'un comédien entre avant-garde et tradition*, in Cristina Marinho-Nuno Pinto Ribeiro (dir.), *Teatro do Mundo, Tradição e vanguardas : cenas de uma conversa inacabada*, Porto, Centro de Estudos Teatrais da Universidade do Porto, Centro de Literaturas e Culturas Lusofonas e Europeias, 2009, pp. 47-62.

18 Sulle ragioni che portarono Casimir Delavigne a ritirare *Marino Faliero* dalla Comédie-Française per portarlo alla Porte-Saint-Martin e sullo strepitoso successo che l'opera incontrò in questo teatro, cfr. Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin. Histoire d'un (très?) grand événement littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2019, pp. 51-96.

ne *récipiendaire* aveva, in quel suo discorso, espresso l'intenzione di «s'exposer aux orages», di sfidare il «génie des tempêtes» di cui aveva parlato Camoens, « qui épouvante le jeune poète qui se sent prédestiné aux hasardeuses entreprises», alla ricerca di quelle «terres inconnues», che sole consentono al «génie» di sentirsi in pace con se stesso; simile in ciò a tanti altri giovani di quella «génération naissante» della quale egli si diceva orgoglioso di far parte, e che era poi quella dei grandi romantici. A differenza di molti di quei giovani, Casimir Delavigne non voleva tuttavia partire «au hasard», ma sulla scorta di una guida in qualche modo sicura. «À travers tant de périls, qui peut nous conduire à cette gloire, objet idéal de toutes les ambitions en littérature?» si era chiesto il giovane accademico, che aveva subito risposto con sicurezza: «Une audace réglée par la raison»¹⁹.

Raisonnables avant tout, marchons ensuite avec indépendance, marchons sans céder aux opinions exclusives, – aveva precisato Delavigne con altrettanta sicurezza – sans nous soumettre en aveugles aux théories qui veulent devancer l'art et qui ne doivent venir qu'après lui. Quel génie créateur se révoltera contre les formes anciennes pour s'en laisser prescrire de nouvelles ? Ce ne serait que changer de servitude. Le mépris des règles n'est pas moins insensé que le fanatisme pour elles. Quand d'imposantes beautés peuvent justifier nos écarts, c'est aimer l'esclavage, c'est immoler la vraisemblance à la routine, que de presser notre sujet dans des entraves qu'il repousse. Mais s'affranchir des règles pour se faire singulier, lorsque l'action dramatique les comporte, c'est chercher son triomphe dans une servile concession aux idées du moment, et le pire des esclavages est celui qui joue la liberté. Admirateurs ardents de Sophocle, sachons donc admirer Shakespeare et Goethe, moins pour les reproduire en nous que pour apprendre en eux à rester ce que la nature nous a faits.²⁰

Questo passaggio ci dice chiaramente che, se aveva la mente rivolta al futuro del teatro francese, Casimir Delavigne prendeva però anche, e con fermezza, le distanze dalle fughe in avanti dietro alle quali è facile scorgere l'atteggiamento, a suo avviso eccessivamente disinvolto, di certi «novateurs extrêmes», che intendevano sostituire il teatro francese con quello di al-

19 Cfr. Casimir Delavigne, *Discours de réception à l'Académie-Française*, in *Œuvres complètes de Casimir Delavigne*, de l'Académie-Française. Seule édition avouée par l'Auteur, Paris, H.-L. Delloye et V^{or} Lecou, éditeurs, rue des Filles-St.-Thomas, 5, place de la Bourse, M. DCCC. XXXVI, p. 581.

20 Cfr. *Ibid.*, pp. 581-582.

tri paesi; così come appare evidente che la riforma che egli si proponeva di realizzare era molto diversa da quella che avevano in mente «les hommes rouges de la littérature». A pensarci bene, essa non coincideva neppure con quella del «tiers parti» evocato dal «Journal des débats»; a differenza di quella, la riforma alla quale pensava Casimir Delavigne non ambiva infatti trovare un compromesso o realizzare la fusione tra le due scuole, bensì andare al di là di entrambe. Non per questo la sua riforma era però, meno di quelle, rivolta al futuro; non per questo essa aveva, meno di quelle, in mente il teatro di cui la Francia, uscita dalla Rivoluzione e dalla lotta per la libertà che l'aveva profondamente trasformata, aveva bisogno. E se *Marino Faliero* incontrò, quattro anni dopo, un successo così strepitoso non fu soltanto perché Delavigne, infrangendo il sistema dei «privilèges» che Napoleone aveva introdotto nel 1807 e sul quale il teatro francese si reggeva da decenni,²¹ aveva affidato a un teatro del *boulevard* una tragedia in versi, che, secondo i regolamenti napoleonici, solo la Comédie-Française avrebbe avuto il diritto di rappresentare. Se quell'opera ottenne un così grande successo fu anche, direi anzi soprattutto, perché gli spettatori parigini del 1829 videro in essa l'opera nuova che essi attendevano da tempo, l'opera che aveva saputo interpretare e soddisfare al meglio le loro attese, la loro sensibilità, i loro gusti. E i critici, come dicevamo, non furono da meno: basta, per rendersene conto, leggere, uno dopo l'altro, i *comptes rendus* che i vari giornali pubblicarono, nei giorni che seguirono la prima, sull'opera del Delavigne. Le eccezioni a tanto entusiasmo furono pochissime e, contrariamente a quanto ci si sarebbe potuti aspettare, provenienti tutte dai fogli più tradizionalisti, portati a vedere nell'autore di *Marino Faliero* una sorta di traditore delle «bonnes lettres».²² I giornali più entusiasti furono, invece, quelli più aperti all'innovazione. Se l'opera di Casimir Delavigne non era perfetta, se qualche difetto o qualche lungaggine facevano qua e là capolino, le bellezze e le novità che essa presentava, tan-

21 Sul sistema dei «privilèges» napoleonici, cfr. Jean-Claude Yon, *Les théâtres parisiens à l'ère du privilège (1807-1864)*, in *La production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 61-73 e soprattutto Id., *La politique théâtrale de la Restauration*, in *Repenser la Restauration*, sous la direction de Jean-Yves Mollier, Martine Reid et Jean-Claude Yon, Paris, Nouveau Monde éditions, 2005, pp. 285-296.

22 Per tutti potremmo citare il «Démocrite» di Martainville che, di fronte a un'opera alla quale inizialmente aveva guardato con una certa simpatia, non trovò altro di meglio che fare della pesante ironia (cfr. «Le Démocrite», 2 juin 1829, pp. 2-3).

to rispetto alla precedente produzione dell'autore quanto rispetto alla produzione corrente, erano tali e tante da annullare qualsiasi critica e fare di essa un'opera destinata a segnare una svolta nella storia del teatro francese. Se evidenziarono i grandi progressi che lo scrittore aveva fatto nel rendere più fluido e scorrevole, vale a dire, per usare la terminologia retorica dell'epoca, più «naturel» e più «vrai» lo stile; se elogiarono l'essenzialità dei dialoghi che rendevano l'azione dell'opera più viva e il «jeu» degli attori più brillante, quello che i critici dell'epoca sottolinearono soprattutto fu la straordinaria «modernità» dell'opera del Delavigne. L'autore di *Marino Faliero* parve lo scrittore «moderno» per antonomasia; in lui essi videro lo scrittore di cui la nuova società francese aveva bisogno, lo scrittore che di quella società, e delle sue istanze più profonde, aveva saputo essere, era, sarebbe stato l'interprete in qualche modo perfetto. Per avere almeno un'idea del modo in cui i giornali dell'epoca accolsero *Marino Faliero* e il suo autore, possiamo prendere in considerazione il «Nouveau Journal de Paris», che fin dal momento in cui Casimir Delavigne aveva deciso di ritirare la sua *pièce* dalla vecchia Comédie-Française per affidarne la creazione alla più giovane e dinamica Porte-Saint-Martin, aveva visto in lui «un auteur dramatique qui travaillant sous l'influence de l'avenir», un autore che «suivant la marche progressive des idées, et comprenant le public», aveva pensato bene di «fonder les espérances d'un vaste succès, d'un avenir tout entier, non pas seulement sur tel ou tel acteur de cette scène, mais sur la tendance générale à la vérité » che caratterizzava non solo la Porte-Saint-Martin ma l'intera società francese; sicché decidendo di affidare la sua *pièce* a quel teatro di preferenza alla Comédie-Française, Delavigne non aveva fatto altro che «donner de l'action à une opinion déjà émise». ²³ Per Léon Pillet, il direttore del «Nouveau Journal de Paris», l'autore di *Marino Faliero* era uno scrittore in perfetta sintonia con la società all'interno della quale si trovava a vivere e della quale, come autore di teatro, egli era capace, e aveva per altro verso il dovere, di esprimere le istanze più profonde e autentiche. «Le poète, comme le législateur, doit habiter son siècle et se mettre en contact avec la société contemporaine ; sinon les théories du publiciste resteront inapplicables, et les conceptions de l'auteur sans popularité», aveva scritto, nell'aprile di quell'anno, il «Mercure du dix-neuvième siècle». ²⁴ Proprio questo aveva, in fondo, spinto Casimir Delavigne a riti-

23 Cfr. «Nouveau Journal de Paris», 19 avril 1829, p. 1.

24 Cfr. «Le Mercure du dix-neuvième siècle», t. XXVI (1829), p. 469.

rare il suo *Marino Faliero* dalla Comédie-Française, ritenuta non più rappresentativa dei gusti e delle istanze della nuova Francia, per affidarlo alla Porte-Saint-Martin, percepita come un teatro particolarmente attento ai gusti ed alle istanze del pubblico, quindi decisamente più 'moderno'. E proprio così interpretarono la sua decisione i giornalisti più aperti all'innovazione. Da Jules Janin, che trovò del tutto «naturel» che un uomo, a buon diritto «épris de son œuvre» come Casimir Delavigne, avesse scelto, per realizzarla al meglio, il teatro della Porte-Saint-Martin, di preferenza alla Comédie-Française, in quanto negli attori che in quel teatro recitavano e nei «parterres» che lo frequentavano, egli aveva visto «une intelligence précoce de la tragédie moderne»,²⁵ fino all'autore (probabilmente Dittmer) del *compte rendu* apparso sul «Globe» del 3 giugno che, a seguito anche della decisione di Casimir Delavigne di affidarle la creazione di una tragedia come *Marino Faliero*, assegnò alla Porte-Saint-Martin il ruolo di «théâtre spécial d'innovations», particolarmente adatto «aux drames à grandes proportions» e alla «tragédie romantique».²⁶

Si può, per questo, considerare Casimir Delavigne un romantico? All'epoca, non sono mancati coloro che credettero di poter annoverare l'autore di *Marino Faliero* tra i «romantiques», e di poterlo porre accanto a Alexandre Dumas e a Victor Hugo; per esempio, Eugène Ronteix, nella sua *Histoire du romantisme en France*, apparsa proprio nel 1829.²⁷ Si è trattato, tuttavia, a mio avviso, di un accostamento un po' forzato, che può trovare la sua giustificazione solo nell'idea alquanto generica che l'autore dell'*Histoire* aveva del romanticismo,²⁸ e di cui, quasi sicuramente, Casi-

25 Cfr. «La Quotidienne», 1^{er} juin 1829, p. 1.

26 Cfr. «Le Globe», 3 juin 1829, t. VI, p. 349.

27 «Ici – scrisse Ronteix a proposito di *Marino Faliero* – l'on chercherait en vain à nier le romantisme, pas encore pur, mais dominant; c'est un sujet historique qu'à représenté l'auteur: il a fait du peuple un des protagonistes de son drame; d'accord avec lui, les acteurs en ont banni presque entièrement la déclamation et l'emphase académique. C'est le plus beau triomphe qu'ait remporté notre muse, et elle peut inscrire avec orgueil le nom de Casimir Delavigne l'un des premiers sur sa bannière» (cfr. *Histoire du romantisme en France*. Par F. R. Toreinx [anagramma di Ronteix], Paris, L. Duréuil, 1829, pp. 250-251).

28 Alla domanda «Cos'è il romanticismo», Eugène Ronteix rispondeva: «Le savez-vous? Le sais-je? Quelqu'un en a-t-il donné une définition nette et précise? Eh! non! Le romantisme est justement ce qu'on ne peut définir. C'est une modification, quelle qu'elle soit, que les arts d'imagination subissent. C'est une forme nouvelle substituée aux anciennes, trop récente encore pour être usée, qui deviendra classique comme les autres

mir Delavigne non andò molto fiero. Riconoscimenti in questo senso erano, per la verità, arrivati anche da fonti meno sospette, in particolare da quei fogli, più o meno favorevoli al rinnovamento del teatro francese, dai quali abbiamo attinto fino ad ora le nostre informazioni. L'autore (molto probabilmente Nestor Roqueplan) dell'articolo, apparso sul *Figaro* del 7 aprile 1829, nel quale faceva un po' la storia del teatro francese dopo la morte di Talma, aveva, per esempio, visto in Casimir Delavigne «l'homme d'avenir» il cui «acte de hardiesse», vale a dire la sua [allora] intenzione di ritirare *Marino Faliero* dalla Comédie-Française per affidarlo alla Porte-Saint-Martin, avrebbe costituito «un coup mortel porté au génie antique», nonché «une belle occasion pour les romantiques, gens de sac et de corde, de danser une ronde comme celle du sabbat de Boulanger autour de la maison du *Contitutionnel*», il glorioso giornale liberale nel quale i «novateurs» non vedevano ormai più che il difensore della celebre «pétition» con la quale sette «académiciens classiques» avevano chiesto a Charles X di intervenire affinché i «romantiques» non prendessero possesso della vecchia e gloriosa Maison de Molière.²⁹ Fin dalla fine di febbraio di quello stesso anno il «*Mercur* du dix-neuvième siècle» aveva, per parte sua, visto nella *pièce* che Casimir Delavigne aveva presentato al «comité de lecture» della Comédie-Française «un drame [...] conçu dans le moule moderne».³⁰ Il «*Mercur*» aveva, implicitamente, confermato il carattere fortemente innovativo dell'opera di Casimir Delavigne due mesi dopo, quando, ai primi di aprile, annunciò che correva voce che «Les sujets [...] du premier Théâtre-Français [vale a dire gli attori della Comédie-Française] ne répondant pas à la mission de réforme dont on [voulait] les charger, il [était] très sérieusement question de monter à la Porte St.-Martin le *Marino Faliero*, tragédie en cinq actes et en vers de M. Casimir Delavigne».³¹ Il quale, per realizzare quel suo progetto, contava sull'«originalité des talents de Frédérick Lemaître et de Marie Dorval», le due grandi *vedettes* della

en vieillissant » (*Ibid.*, p. 26).

29 Cfr. «*Figaro*», 7 avril 1829, p. 1. La «ronde du sabbat» era la litografia che Louis Boulanger aveva realizzato nel 1828 ispirandosi a un poema di Victor Hugo. Di essa è stato detto che è «l'opera più ingenuamente diabolica» che penna umana abbia mai concepito. Qualcuno ha anche detto che i «romantiques» avevano danzato una «ronde» simile attorno al busto di Racine dopo il 'trionfo' di *Henri III et sa cour* nel febbraio precedente.

30 Cfr. «*Le Mercur* du dix-neuvième siècle», t. XXIV, janvier-mars 1829, p. 383.

31 Cfr. *Ibid.*, t. XXV, avril-juin 1829, p. 52.

Porte-Saint-Martin che, sotto l'intelligente guida del barone de Mongenet, aspirava a soppiantare, nel ruolo e nell'importanza, il periclitante Odéon, al quale molti, in passato, avevano assegnato quel ruolo di «théâtre d'innovation» che il *chroniqueur* teatrale del «Globe» assegnò invece, come abbiamo visto, proprio alla Porte-Saint-Martin.³² La rappresentazione della *pièce* di Casimir Delavigne non solo confermò le previsioni e le attese dei giornali che con più attenzione e partecipazione avevano seguito l'avventura che aveva portato Casimir Delavigne ad affidare la sua «tragédie» a un teatro così nuovo e proiettato verso il futuro come la Porte-Saint-Martin, ma convinse anche molti di coloro che, per prudenza o per formazione, si erano mostrati scettici; per esempio quel Louis Desnoyers il quale non giurava che per Victor Hugo, ma che nel *Marino Faliero* di Delavigne non poté fare a meno di vedere «un procès-verbal qui constat[ait] les progrès de la nouvelle école».³³ Non ebbe quindi del tutto torto il critico teatrale del «Figaro» che, constatato che «les trois principales conditions exigées aujourd'hui par les réformateurs de nos théories théâtrales dans l'ouvrage de M. Casimir Delavigne» erano state ampiamente rispettate, inserì l'autore di *Marino Faliero* tra i «novateurs».³⁴

32 Cfr. «Le Globe », 3 juin 1829, t. VI, p. 349.

33 Cfr. «Trilby. Album des salons», 3 juin 1829, p. 2.

34 Cfr. «Figaro», 3 juin 1829, p. 3. Ecco quali erano, ad avviso dell'autore dell'articolo, le «trois principales conditions» che consentivano di considerare Casimir Delavigne come un «novateur»: «Comme style, bien qu'il y ait, par éclairs, quelques magnificences de la vieille école, des amplifications sonores, de la recherche, des antithèses, et jusqu'à deux songes à effet, il y a aussi dans la manière de l'auteur un immense progrès de versification, un heureux emploi du langage familier, une facilité singulière à maîtriser le vers alexandrin. La césure n'étreint pas sa force, et son vocabulaire vient de s'enrichir d'une multitude de mots simples et pittoresques dont notre faux goût, notre inexorable bon ton excluaient de jour en jour l'usage depuis les beaux jours de Corneille et de Molière. Comme drame, si l'intérêt n'est pas un, si une figure principale ne se détache pas du cadre, si tour-à-tour on va de l'une à l'autre sans préférence positive, sans un attrait particulier, toutefois est-il vrai de dire que, grâce à l'artifice d'une combinaison savante, les secousses fortes viennent soutenir l'attention, et que la surprise supplée à l'intérêt. Il n'y a, en effet, de larmes pour personne dans ce drame, car aucun des personnages n'est irréprochable et pur ; on n'y voit aucun exemple de ces dérisions amères de la fortune qui se plaît à déverser les richesses de sa colère sur un être angélique : il y a dans l'éternité du purgatoire et de l'enfer pour tous ces gens-là. Mais par cela même il y a plus de réalité dans cet ouvrage, et M. Casimir Delavigne a prouvé qu'il comprenait profondément la vie et l'espèce humaine. Comme pompe théâtrale, rien ne peut donner une idée de la vérité des costumes et de la splendeur

Tra i «novateurs», attenzione, non tra i «romantiques», men che meno tra quei «romantiques extrêmes» che ancora all'inizio del 1829, «L'Album national» aveva, come abbiamo detto, definito «les hommes rouges de la littérature». Agli occhi della maggior parte dei suoi contemporanei, Casimir Delavigne parve un «novateur», un «moderne», non un «romantique», almeno nel senso che la stampa francese dava allora a quel termine, men che meno un «homme rouge de la littérature». Tale, del resto, Casimir Delavigne non lo era né per carattere né per formazione. Nel suo discorso all'Académie Française egli non si era proposto e non aveva proposto di buttare a mare la gloriosa tradizione teatrale di cui la Francia andava orgogliosa, per sostituirla con qualche altra tradizione, di provenienza allogena, come avrebbero voluto certi «romantiques», bensì di rinnovarla, nei temi e nel linguaggio, per adattarla alla sensibilità e alle esigenze, in buona parte nuove, della Francia uscita dalla Rivoluzione, in modo tale da rendere il teatro francese nuovamente capace di assolvere al compito, altamente sociale, che da sempre gli era stato affidato e che, in quanto genere destinato al pubblico, di diritto gli spettava.³⁵ Per svolgere al meglio quel compito, il teatro francese aveva bisogno di essere rinnovato non solo nei temi e nello stile, comprese Casimir Delavigne, ma anche nelle strutture. Di qui la sua decisione, sofferta ma cosciente, di lasciare la vecchia Maison de Molière, troppo attaccata alle sue abitudini ed al suo modo, ormai sorpassato, di fare teatro,³⁶ e di passare armi e bagagli alla meno gloriosa, ma più dinamica e «moderna», Porte-Saint-Martin, che, nonostante le difficoltà alle quali aveva dovuto far fronte³⁷, si era dimostrata più dell'altra all'altezza della nuova situazione e del compito che

des décors. Notre imagination parisienne, qui ne connaît Venise qu'à travers les descriptions des poètes et les heureux points de vue recueillis par les peintres, qui la voit en quelque sorte poindre sur le golfe Adriatique sous la baguette des fées, et qui compare cette merveille à un rêve, comme son histoire à un roman, aura encore de l'étonnement à l'aspect du tableau de M. Cicéri et des décorations de M. Lefebvre».

- 35 Casimir Delavigne ha una concezione della letteratura decisamente 'liberale', dietro la quale si avverte, altrettanto chiaramente, la presenza delle teorie espresse negli anni precedenti da scrittori e teorici quali M^{me} de Staël e François Guizot. Cfr. Corinne Pelta, *Le romantisme libéral en France: 1815-1830*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- 36 E con la quale Casimir Delavigne aveva avuto problemi fin dalla sua prima *pièce*, *Les Vêpres siciliennes*, che la Comédie-Française aveva respinto, prima che essa incontrasse uno strepitoso successo all'Odéon.
- 37 Cfr., a questo proposito, Franco Piva, *Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin*, cit., pp. 161-186.

Casimir Delavigne, seguendo in ciò, come abbiamo visto, la società di cui egli stesso era parte e figlio, le aveva affidato. Alla fine di quella sua straordinaria avventura, egli si rese conto di avere, con quella decisione, indicato al teatro francese una «route nouvelle», che avrebbe potuto dare ad esso e a quanti l'avessero seguita una rinnovata fiducia nei propri mezzi e una più chiara coscienza dei propri compiti. È quindi con un comprensibile orgoglio che, magari in velata polemica con chi non aveva creduto nella sua riforma o che alla sua avrebbe voluto opporre un'altra assai più radicale ma anche molto più dirompente e dagli esiti quantomeno incerti, egli scrisse, nel breve testo che funge da *préface* alla prima edizione di *Marino Faliero*, le seguenti parole:

J'ai conçu l'espérance d'ouvrir une voie nouvelle, où les auteurs qui suivront mon exemple pourront désormais marcher avec plus de hardiesse et de liberté, où des acteurs, dont le talent n'avait pas l'occasion de se produire, pourront s'exercer dans un genre plus élevé. Le public a semblé comprendre les conséquences que devait avoir dans l'intérêt de tous cette tentative, et j'en attribue le succès à ses dispositions bienveillantes.

Deux systèmes partagent la littérature. Dans lequel des deux cet ouvrage a-t-il été composé ? c'est ce que je ne déciderai pas, et ce qui d'ailleurs me paraît être de peu d'importance. La raison la plus vulgaire veut aujourd'hui de la tolérance en tout ; pourquoi nos plaisirs seraient-ils seuls exclus de cette loi commune ? L'histoire contemporaine a été féconde en leçons ; le public y a puisé de nouveaux besoins : on doit beaucoup oser si l'on veut les satisfaire. L'audace ne me manquera point pour remplir autant qu'il est en moi cette tâche difficile. Plein de respect pour les maîtres qui ont illustré notre scène par tant de chefs-d'œuvre, je regarde comme un dépôt sacré cette langue belle et flexible qu'ils nous ont léguée. Dans le reste, tous ont innové ; tous, selon les mœurs, les besoins et le mouvement de leur siècle, ont suivi des routes différentes qui les conduisent au même but. C'est en quelque sorte les imiter encore que de chercher à ne pas leur ressembler, et peut-être la plus grande preuve, l'hommage le plus senti de notre admiration pour de tels hommes est ce désespoir même de faire aussi bien qui nous force à faire autrement.³⁸

38 Cfr. *Marino Faliero*, par M. Casimir Delavigne, de l'Académie Française. Représenté pour la première fois, sur le théâtre de la Porte Saint-Martin, le 30 mai 1829. Paris, Ladvocat, libraire de Son A.R. le duc de Chartres et J.-N. Barba, Palais Royal, derrière la Comédie Française, M. DCCC. XIX, pp. 9-11.

Accogliendo con tanto entusiasmo la sua scelta e la sua opera, fece notare Delavigne con l'orgoglio che gli veniva dalla coscienza di aver fatto quello che la società si aspettava da lui, il pubblico francese aveva dimostrato di avere capito perfettamente e approvato in pieno quello che egli aveva fatto. Il pubblico, certo, ma anche la critica, che, come abbiamo visto, nell'autore del *Marino Faliero* messo in scena dalla Porte-Saint-Martin, vide lo scrittore che meglio di altri aveva saputo interpretare i cambiamenti che il paese aveva conosciuto nei decenni precedenti e che si era messo diligentemente al servizio della società, in buona parte nuova, che in quei decenni si era formata e di cui egli stesso era e si sentiva parte. Una società che, dopo gli anni della rivoluzione, cercava di adeguare le proprie strutture, anche quelle letterarie, con delle riforme progressivamente sempre più incisive e che riteneva che anche il teatro potesse, e in quanto espressione di quella società dovesse, procedere similmente, con riforme graduali e funzionali alle necessità della nuova società piuttosto che con rivoluzioni repentine e pericolose, dalle quali essa tendeva ormai a rifuggire. Quella società aveva, del resto, avuto lo stesso atteggiamento, pochi mesi prima, nei riguardi dell'*Henri III et sa cour* di Alexandre Dumas. Se, lasciando da parte quello che troppo spesso è stato detto e scritto a proposito di questa *pièce*, nella quale si è voluto vedere la prima vera opera della rottura romantica, si guardasse al modo in cui la stampa contemporanea la giudicò, ci si renderebbe infatti presto conto che, tranne pochissime eccezioni,³⁹ quello che più spesso fu apprezzato in essa fu l'equilibrio che l'autore aveva saputo mantenere tra la voglia di innovare e il rispetto della tradizione. Charles Moreau, un giornalista moderatamente aperto al rinnovamento letterario, vide, per esempio, nell'*Henri III et sa cour* l'opera nella quale l'autore aveva saputo «tenir le milieu entre les extravagances romantiques et les trop froides inventions de quelques classiques qui ne veulent point absolument faire un pas hors de l'ornière».⁴⁰ Non è, del resto, un segreto per nessuno che quell'opera fu reclamata, per opposti motivi, tanto dai «romantiques» quanto dai «classiques». Una conferma, almeno implicita, di quanto siamo venuti dicendo sin qui sul modo in cui, all'altezza del 1829, la stampa francese guardava al romanticismo e sul senso che essa dava all'innegabile bisogno di rinnovamento che pervadeva il teatro francese e, nello stesso tempo, delle perplessità che anche la stam-

39 Rappresentate, di fatto, dal «Figaro» e dal «Mercure du dix-neuvième siècle», che, pur con qualche riserva, vi videro un'opera veramente «romantique».

40 Cfr. «Le Courrier français», 11 février 1929, p. 3.

pa più aperta nutriva nei riguardi delle «extravagances» e degli «excès» nei quali i «romantiques» era troppo spesso caduti, sta nelle difficoltà che l'altra riforma, quella voluta da Victor Hugo, incontrò nei vari teatri (Comédie-Française, Porte-Saint-Martin, Théâtre de la Renaissance) nei quali egli tentò di realizzarla, e di cui i *comptes rendus* apparsi via via nei giornali offrono ampia ed esauriente conferma.⁴¹

Parlando del romanticismo italiano, Ermanno Paccagnini ha evocato, nel corso di questo convegno, l'esistenza di un canone «basso» diverso e in qualche modo contrapposto al canone «alto» di cui si occupano per lo più gli storici di quel movimento letterario. Mi pare che la stessa distinzione possa e debba essere fatta, almeno per quanto riguarda il teatro, anche per il romanticismo francese. Casimir Delavigne, sempre che lo si voglia inserire fra i romantici, rappresenta, naturalmente, il canone «basso» di quel romanticismo. Con l'avvertenza tuttavia, che la stampa francese non sembra, all'altezza del 1829, vale a dire alla vigilia di *Hernani*, conoscere e ammettere, per i veri «novateurs», altro canone che questo. Per la stragrande maggioranza non sembra infatti esserci spazio per un romanticismo di rottura, ma solo per un romanticismo che rinnovi nella continuità con una tradizione che non si intende assolutamente rinnegare, così come non sembra esserci spazio per una letteratura fine a se stessa, per una letteratura che non sia in qualche modo funzionale alla società all'interno della quale essa si forma e nei riguardi della quale essa ha, deve avere, un rapporto molto stretto, perché di quella società, come ha detto M^{me} de Staël, essa è, ed in qualche modo deve essere, l'espressione. Riportando tutto quanto è stato detto sin qui al tema che oggi ci riunisce, Casimir Delavigne può, perciò, essere considerato come l'espressione più esemplare di quel romanticismo moderato che, all'altezza del 1829, era nelle attese della stragrande maggioranza dei Francesi, e indicare, nel contempo, il limite oltre il quale quel rinnovamento, avvertito come necessario e da tutti auspicato, non doveva andare.

Un'ultima osservazione: se è vero che anche per i romantici francesi si può, e forse si deve, parlare di un canone «basso» (quello che meglio sembra addirsi a Casimir Delavigne) e di un canone «alto» (quello dell'autore della *Préface de Cromwell*), è altrettanto vero, mi pare, che l'uno e l'altro, cioè il canone dei romantici francesi nel loro complesso, ri-

41 Per *Hernani*, cfr. *Hernani et la critique de son temps*, cit. ; per le altre opere, cfr. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1830*, Paris, José Corti, 1974, *passim*.

sente sempre della tradizione classica dalla quale tutti provengono; anche Hugo le cui opere, a cominciare da quell'*Hernani* che avrebbe dovuto segnare la rottura con una tradizione che si voleva buttare a mare, sono più classiche di quanto, a prima vista, possa sembrare, e di quanto le dichiarazioni iconoclaste del loro autore potrebbero lasciar intendere. «Il y avait péril à changer brusquement d'auditoire, à risquer sur les théâtres des tentatives confiées jusqu'ici seulement au papier, *qui souffre tout*; le public des livres est bien différent du public des spectacles» scrisse, del resto, lo stesso Hugo dopo la non esaltante prova fornita dal suo *Hernani*,⁴² ammettendo con ciò stesso, almeno implicitamente, l'opportunità, se non la necessità, per chi operava nel difficile mondo del teatro, di una soluzione di maggiore prudenza, se non di «*juste milieu*». Tendenza che altri all'epoca, come Casimir Delavigne, perseguirono, e alla quale il pubblico, che in essa evidentemente meglio si riconosceva - perché, istintivamente, o piuttosto, con il suo buon senso, esso rifugge dalle soluzioni troppo estreme⁴³-, riservò un gradimento assai più caloroso e convinto di quello, a dir poco contrastato, con il quale esso aveva invece accolto la *pièce* di Hugo e che avrebbe riservato anche alle sue *pièces* successive, a differenza di quanto capitò invece a Casimir Delavigne, le cui opere furono sempre accolte con grande favore.⁴⁴

42 Cfr. Victor Hugo, *Hernani*. Présentation, notes et dossier par Florence Naugrette, Paris, GF Flammarion, 2012, p. 32.

43 «Ni talons rouges, ni bonnets rouges, [...] des lois: voilà ce que veut le public; et il le veut bien» ammetteva, un po' più avanti, lo stesso Hugo (*Ibid.*, p. 33).

44 Per avere un'idea abbastanza precisa della diversa accoglienza che il pubblico parigino riservò, dal 1829 al 1843, vale a dire negli anni di più intensa produzione, all'opera teatrale di Hugo e a quella di Delavigne, basterà dire, da un lato, che alle quaranta rappresentazioni scarse di *Hernani* fanno riscontro le oltre cento di *Marino Faliero*; dall'altro, che, mentre negli stessi anni Victor Hugo fu rappresentato, *toutes pièces confondues*, un po' più di 160 volte in quella Comédie-Française che egli aveva creduto di aver definitivamente strappato ai «classiques» nel febbraio del 1830, Casimir Delavigne lo fu invece per oltre 600 volte (dati ricavati da Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française 1680-1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 [prima ed. Paris, Plon-Nourrit, 1900], *passim*).

LES NORMES DE L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANTIQUE: LE CAS DE GEORGE SAND

Béatrice DIDIER (*ENS – Ulm*)
beatrice.didier@ens.fr

RÉSUMÉ : L'autobiographie, genre récent dans son nom, et exclu des traités de rhétorique classique, acquiert visibilité au XIXe siècle, chez Chateaubriand, Stendhal et George Sand, et c'est là que se mettent en évidence, sinon des 'normes' données, des constantes qui sont analysées dans ce texte, après un rappel des « héritages » divers, Retz, Saint-Simon, De Brogues, Saint-Augustin, Rousseau surtout. Chez George Sand, les questionnements 'éthiques', visant la 'vérité' des faits et l'implication des 'autres', sont envisagés tout comme les instances esthétiques, telles la lisibilité, l'implication du lecteur, le statut du 'je', la liberté de l'écriture, l'utilisation des documents et l'inscription du contexte historique face à l'histoire personnelle.

ABSTRACT : Autobiography, a genre which was excluded from the treaties of classical rhetoric, and whose name is recent, acquires visibility in the 19th Century thanks to Chateaubriand, Stendhal and George Sand. And at that moment, if not some given "norms", at least some standard features appear, which will be analysed in this text, after a review of the different «heritages», Retz, Saint-Simon, De Brogues, St. Augustine, Rousseau above all. As for George Sand, the ethical questions, concerning the factual truth and the involvement of others, are taken into consideration, as well as aesthetic instances, like readability, the involvement of the reader, the status of the "I" in the text, the freedom of writing, the use of documents and the inscription of the historical context facing the personal history.

MOTS CLÉS : autobiographie, George Sand, Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, implications morales et esthétiques

KEY WORDS : autobiography, George Sand, Rousseau, Chateaubriand, Stendhal, moral and aesthetical implications

LES NORMES DE L'AUTOBIOGRAPHIE ROMANTIQUE: LE CAS DE GEORGE SAND

Béatrice DIDIER (ENS – Ulm)
beatrice.didier@ens.fr

L'autobiographie serait-elle un genre sans norme, sans règles ?

Elle a pu apparaître ainsi au public de 1830 et même aux écrivains qui s'efforcent - mais cet effort même est significatif - de définir et de justifier leur entreprise. Dans les traités de rhétorique, dans les *Poétiques* du XVIIe et du XVIIIe siècles, l'écriture de soi ne retient guère l'attention. Les grands genres, ce sont la poésie, l'épopée, le théâtre et surtout la tragédie. Le roman est mal vu, et les écritures de soi semblent un domaine négligeable, ou du moins qui n'a pas sa place dans un art poétique. *L'Art poétique* de Boileau, ouvrage de référence incontournable dont la dictature s'est exercée jusqu'au début du XXe siècle où les écoliers français l'apprenaient encore par cœur, ne traite pas de l'autobiographie.

Nul n'est donc besoin d'une bataille d'*Hernani*. Il suffira que les écrivains, individuellement, justifient en quelques pages leur propos. Le caractère personnel et, en partie, secret de l'autobiographie exclut une démarche collective. Or, à ne pas avoir à lutter contre un adversaire bien constitué que lui aurait légué le classicisme, l'autobiographie romantique peine à se définir. Le grand siècle s'était contenté d'une méfiance de gens de bonne compagnie envers le « moi haïssable », doublée d'une condamnation chrétienne envers l'orgueil (George Sand dénonce aussi le « besoin puéril »¹ de parler de soi). Mais cela ne suffit pas à définir un genre. Le mot même d'autobiographie tarde à être employé. Le romantisme a réhabilité le moi, mais il n'a pas trouvé dans l'esthétique classique de modèle bien défini contre lequel s'insurger et donc se définir.

¹ Cf. George Sand, *Histoire de ma vie*, in Ead., *Oeuvres autobiographiques*, éd. Georges Lubin, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1970-1971, t. I, p. 8.

Héritages

Et pourtant existent déjà quantité de formes d'écriture dont le romantisme va hériter. Et d'abord les *Mémoires* historiques, les grands textes laissés pas le cardinal de Retz, par Saint-Simon. Mais ils sont le fait de personnages ayant joué un rôle historique. Cependant, dans la première moitié du XIXe siècle, paraissent de très nombreux mémoires d'hommes et de femmes ayant traversé la période révolutionnaire, sans y jouer un rôle important; alors la vie privée peut difficilement se séparer des événements politiques; l'aventure individuelle et l'Histoire ne peuvent se dissocier. D'où cette transformation de l'Histoire et de l'historiographie: « tout est l'Histoire » écrira très justement George Sand dans une magnifique formule.

Bien d'autres lieux de l'expression du moi ont contribué à la naissance de l'autobiographe romantique. Michel Foucault, dans un article qu'il avait confié à la revue *Corps écrit*, avait brillamment montré comment les lettres de direction des premiers Pères de l'Eglise étaient déjà des formes d'autobiographie. George Sand n'ignore pas non plus les grandes autobiographies des mystiques, et cite Saint Augustin, modèle qu'elle oppose à Rousseau; dans sa prime jeunesse, elle l'a lu avec passion: « je me plus extraordinairement à cette histoire qui porte avec elle un grand caractère de sincérité et d'enthousiasme »,² tandis qu'« un abîme sépare les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau de celles des Pères de l'Eglise».³ L'expression du moi trouvait aussi largement sa place dans les récits de voyageur, le Président de Brosses est exemplaire, et les lettres de voyage se multiplient avec la découverte de la Suisse. Reste enfin si l'on veut évoquer les ancêtres possibles de l'autobiographie romantique, ces modestes journaux, souvent féminins, ces « livres de raison » populaires que l'on redécouvre avec plaisir dans des archives familiales. Mais tout cela ne constitue pas un genre bien défini.

Finalement le seul ancêtre direct, bien proche et que sépare pourtant la cassure fondamentale de la Révolution, c'est Jean-Jacques Rousseau. Point d'autobiographie romantique qui n'y fasse référence, mais le plus souvent pour s'en distinguer. Voilà enfin le modèle qui, en permettant de s'opposer, pourrait aider à se définir. Les autobiographies romantiques sont sévères pour Jean-Jacques; elles le citent abondamment: il est incontournable, mais - pour névoquer que les plus illustres - Chateaubriand, Stendhal aus-

2 *Ibid.*, p. 949.

3 *Ibid.*, p. 10.

si bien que George Sand sont sévères. Le reproche le plus véhément, c'est d'avoir compromis d'autres personnes et de faire preuve d'une noire ingratitude: ainsi envers Mme de Warens. En se confessant, Rousseau a confessé les autres du même coup ! Autre reproche qui avait beaucoup été fait dès la parution: l'indécence, lorsque Rousseau évoque des scènes de voyeurisme; enfin la puérité de certains épisodes (ainsi celui des peignes cassés) dont les contemporains n'ont pas compris l'intérêt; au total la complaisance envers soi-même. Faisant le procès de Rousseau, les écrivains romantiques pointent quelques écueils de toute autobiographie.

Pour en rester à George Sand, les références à Rousseau sont fréquentes, à s'en tenir à l'*Histoire de ma vie*. George Sand marque très justement comment les réactions devant les *Confessions* sont en train d'évoluer à son époque:

on a trop longtemps jugé les *Confessions* de Jean-Jacques au point de vue d'une apologie purement individuelle [...]. Aujourd'hui que ses amis et ses ennemis personnels ne sont plus, nous jugeons l'œuvre de plus haut [...]. Ce qui nous intéresse, ce qui nous éclaire et nous influence, c'est le spectacle de cette âme inspirée aux prises avec les erreurs de son temps et les obstacles de sa destinée philosophique, c'est le combat de ce génie épris d'austérité, d'indépendance et de dignité, avec le milieu frivole, incrédule ou corrompu qu'il traversait.⁴

En définitive, parmi tous les accusateurs romantiques de Rousseau, George Sand serait la plus bienveillante.

Normes morales

Qu'elles aient été codifiées, ou analysées à posteriori par les théoriciens comme elles l'ont été surabondamment depuis Philippe Lejeune, les normes de l'autobiographie existent bel et bien. Dès que l'on écrit, on rencontre inévitablement des normes, même si on s'ingénie à cultiver par rapport à elles un certain écart où se manifeste l'originalité; il ne peut y avoir d'écart que s'il existe, plus ou moins formulée, une norme. L'autobiographie me semble un lieu où s'articulent parfois avec plus ou moins de tension, des normes morales et des normes esthétiques.

4 *Ibid.*, p. 11.

La première règle, celle sur laquelle on insiste le plus souvent, c'est l'absolue vérité. Cette exigence apparente l'autobiographie à la confession et à l'aveu. Gisèle Mathieu-Castellani a écrit un excellent essai sur cet héritage judiciaire que traîne l'autobiographie: « Accusé, levez-vous » semblent dire les lecteurs.⁵ La postérité, comme les contemporains, serait en droit d'exiger une confession intégrale, et ce n'est pas un hasard si Chateaubriand au début des *Mémoires d'outre-tombe* raconte les affres de la confession mal faite. Héritage judiciaire et héritage religieux concordent: dire la vérité, toute la vérité. Rousseau est d'autant plus coupable, qu'il avait, dès le préambule de ses *Confessions*, affirmé qu'il dirait toute la vérité. La critique universitaire, pendant trop longtemps, s'est ingéniée à découvrir les moments où Jean-Jacques mentait. Ce type de recherches nous semble moins intéressant maintenant.

Cette question de la véracité du témoignage, George Sand l'affronte dès les premières pages. « Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil et de l'impertinence à écrire l'histoire de sa propre vie, encore moins à choisir, dans les souvenirs que cette vie a laissés en nous, ceux qui nous paraissent valoir la peine d'être conservés ». ⁶ Le mot important est « choisir » qui s'oppose à dire la vérité, dire toute la vérité. George Sand affirme ce droit de l'écrivain à opérer un choix. Ses lecteurs s'attendaient à beaucoup de détails sur sa vie privée, jugée par certains scandaleuse. Ils n'apprendront rien, et le lecteur moderne peut trouver ce silence curieux, tandis que de nos jours, abondent des autobiographies où s'étale la vie sexuelle - le livre ne s'en vend que mieux. George Sand se refuse absolument à ce genre de témoignages, quitte à décevoir ses lecteurs. Sur quelques points, elle est soucieuse de rétablir ce qu'elle considère comme la vérité, car elle a été l'objet de beaucoup d'attaques. Ainsi dès les premières pages, elle aborde la question de sa séparation d'avec son mari, Dudevant, objet d'un procès retentissant. Ce qui frappe, c'est la modération des propos de Sand: elle n'accuse pas Dudevant; elle ne s'accuse pas non plus. Leurs deux caractères étaient incompatibles, il n'y a pas de faute. Sur sa vie amoureuse, presque rien. C'est son droit; tant pis pour les lecteurs curieux.

Mais selon quelle norme opère-t-elle un choix ? Le filtrage de la mémoire n'est pas seul en jeu; parmi tout ce dont elle se souvient, elle pratique une sélection. Le principe de solidarité va être déterminant, et avec

5 Cf. Gisèle Mathieu-Castellani, *La Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF (« Écriture »), 1996.

6 George Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 5.

lui, le « devoir fraternel »: il s'agira de raconter ce qui peut être utile aux autres, et en cela l'autobiographie se rapprocherait de la lettre de direction. Dès lors, ce n'est pas le détail des faits qui importe, mais davantage l'histoire d'une évolution morale, cette évolution se détachant sur l'histoire d'une époque, sur l'Histoire: « Il y a encore un genre de travail personnel qui a été plus rarement accompli, et qui, selon moi, a une utilité tout aussi grande, c'est celui qui consiste à raconter la vie intérieure, la vie de l'âme c'est à dire l'histoire de son propre esprit et de son propre cœur, en vue d'un enseignement fraternel».⁷ Donc présence de l'Histoire, mais dans un sens large, annonciateur de ce que sera l'Histoire pour les *Annales* au XXe siècle, et le récit d'une évolution spirituelle s'insère dans cette histoire. On est loin des petits ragots ! En retraçant l'histoire de ses parents, George Sand remonte à l'Ancien régime, et va jusqu'à la Révolution de 1848 qui marque un temps d'arrêt, puis une reprise de la rédaction. Quant à son évolution morale, elle en donne une idée au lecteur, avec ses diverses étapes : piété de l'enfance catholique, révolte, rencontre de Lamennais, contact avec le socialisme et évolution vers un christianisme proche du protestantisme. La *Conclusion* est à la fois une magnifique synthèse des mouvements de pensée de la première moitié du XIXe siècle, et une prière de large envergure.

Une vérité sélective donc, et qui ainsi ne prend que plus de valeur et répond à un désir d'exemplarité: il s'agit d'être utile à son prochain en racontant sa propre histoire. Mais ne risque-t-on pas de l'embellir: « Quand on s'habitue à parler de soi, on en vient très facilement à se vanter, et cela, très involontairement sans doute ». La démarche qui doit être celle de l'autobiographe est différente de celle du poète qui chante « Manfred, ou Faust, ou Hamlet ».⁸ Poète, il a le droit de s'écarter de la « réalité »; mais l'autobiographe sera « utile à ses semblables, en se communiquant à eux sans symbole, sans auréole, sans piédestal ».⁹

Ce principe d'utilité morale est peut être, avec des intérêts financiers, ce qui amène George Sand à publier son texte de son vivant. En quoi elle se distingue d'autres grands autobiographes romantiques. La *Vie de Henry Brulard*, Stendhal ne songe pas à la publier de son vivant; fonctionnaire, malgré lui, de Louis-Philippe, il craint d'exhiber son mépris pour « le

7 *Ibid.*, p. 9.

8 *Ibid.*, p. 6.

9 *Ibid.*, p. 7.

plus fripon des *Kings* »;¹⁰ mais je ne crois pas que ce soit la seule raison de cette préférence pour le posthume: cette préférence relève d'une certaine conception de l'intime. On sait aussi quel drame fut pour Chateaubriand, ce qu'il considéra comme une trahison: la publication, de son vivant, des *Mémoires d'Outre-tombe* dans «La Presse», événement qui le bouleversa à un tel point qu'il remania son œuvre, supprimant le livre de Venise, le livre de Mme Récamier, et de nombreux autres passages. C'est dans ce même périodique, «La Presse», que George Sand, pleinement consentante, fait paraître de son vivant l'*Histoire de ma vie*. Pourquoi cette différence ? Différence de tempérament ? Différence de génération surtout.

Les normes esthétiques

En tout cas, ces deux autobiographies de Chateaubriand et de George Sand ont été l'objet de relectures, de corrections multiples. Il faut ici, comme pour les autres œuvres de George Sand, aller contre le préjugé qui consiste à croire qu'elle écrit sans se relire. Les manuscrits qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale et à la Bibliothèque de la Ville de Paris prouvent amplement son travail minutieux. Les nombreuses corrections qu'ils comportent sont de diverse nature; certaines correspondent à un embarras profond: ainsi lorsqu'elle parle de la conduite de sa mère; j'avais eu l'occasion d'étudier le manuscrit de ce chapitre: il est surchargé de ratures, on y voit à vif le problème que peut poser l'exigence contradictoire de la vérité et de la discrétion, surtout envers un être cher. Mais il y a aussi beaucoup de corrections qui sont dues à un souci proprement esthétique. L'autobiographie a conquis ses titres de noblesse; elle est pleinement une œuvre littéraire, elle doit donc être remise « cent fois sur le métier », revue et corrigée; elle est destinée à être un jour ou l'autre publiée et le destinataire s'est élargi. Oeuvre littéraire de plein droit, l'autobiographie est donc soumise à des normes esthétiques. Reste à essayer de les définir et à montrer comment elles peuvent différer de celles exigées pour d'autres textes. L'autobiographie, un genre en liberté ? Jusqu'à un certain point. Dès que l'on écrit, on écrit pour quelqu'un, et on obéit, qu'on le veuille ou non, à des codes.

10 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, éd. Béatrice Didier, Paris, Gallimard (« Folio classique »), 1973, p. 153.

Et d'abord le principe de lisibilité, question à la fois éthique et esthétique qui est à l'origine de nombreuses retouches, question ressentie de façon plus urgente, évidemment, chez les autobiographes qui acceptent la publication de leur vivant. Question d'autant plus difficile lorsque l'autobiographe reporte à cinquante ou à cent ans le moment où il sera lu. Stendhal se demande avec un mélange d'inquiétude et de curiosité: quel sera ce lecteur, ou mieux cette lectrice de 1885, et plus énigmatique encore, de 1935 : il le (ou la) suppose libéré des préjugés de l'époque de la monarchie de Juillet. Y aura-t-il d'autres préjugés, lesquels ? Impossible de le savoir. Mais on notera cependant la prescience étrange de Stendhal, puisque ces deux dates qu'il avance correspondront bien à des périodes d'intérêt pour ses oeuvres autobiographiques.

Évoquons maintenant quelques-unes de ces normes esthétiques, en ayant cependant conscience que nos classifications permettent surtout de clarifier l'exposé quand, en fait, les diverses catégories de normes interfèrent; il semble difficile d'écrire son autobiographie en la considérant comme un exercice purement littéraire. L'acte autobiographique engage l'être tout entier.

Problème premier, qui se pose dès la phrase initiale : il faut choisir le pronom personnel. Vais-je dire « je » ou « il » ou « tu » pour me désigner ? Stendhal situe cette hésitation dès la naissance de son projet :

Je devrais écrire ma vie [...]. Cette idée me sourit. Oui, mais cette effroyable quantité de *Je* et de *Moi* ! Il y a de quoi donner de l'humeur au lecteur le plus bienveillant. *Je* et *Moi*, ce serait, au talent près, comme M. de Chateaubriand, ce roi des *égotistes* [...]. On pourrait écrire, il est vrai, en se servant de la troisième personne : il fit, il dit. Oui, mais comment rendre les mouvements de l'âme ?¹¹

Stendhal n'a peut-être pas encore écrit la première page, car nous lisons dès la première ligne : « Je me trouvais ce matin, 16 octobre 1832, à San Pietro in Montorio ».¹² En tout cas, le premier mot que nous lisons est bien « Je ». George Sand ne semble pas avoir eu ces hésitations pour l'*Histoire de ma vie*, et sa première phrase est: « Je ne pense pas qu'il y ait de l'orgueil ».¹³ Les autobiographies entièrement écrites à la troisième personne sont rares, parce que trop proches du roman, mais « il » peut alterner avec « je » pour le 'distancer'.

11 *Ibid.*, p. 30.

12 *Ibid.*, p. 27.

13 George Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 5.

George Sand ne semble guère avoir utilisé ce procédé dans l'*Histoire de ma vie*. Mais ce n'est pas le seul texte autobiographique qu'elle ait écrit, et la question des pronoms personnels est plus complexe dans les *Lettres d'un voyageur*, où il y a non seulement des « il », mais un « je » multiple qui peut être parfois celui d'un vieillard, parfois celui d'un jeune homme, identités qui sont bien celles de George Sand, à des moments différents, identités qu'elle assume pleinement comme étant siennes :

En parlant tantôt comme un écolier vagabond, tantôt comme un vieux podagre, tantôt comme un jeune soldat, impatient, je n'ai fait autre chose que de peindre mon âme sous la forme qu'elle prenait à ces moments-là : tantôt insouciant et folâtre, tantôt morose et fatiguée, tantôt bouillante et rajeunie.¹⁴

Plusieurs « je », donc ; et, dans la même phrase, Sand utilise la troisième personne quand il s'agit de son « âme », comme si la dissociation du « moi » entre le corps et l'âme entraînait une certaine distanciation et l'usage de la troisième personne, tandis que l'utilisation de la première personne était revendiquée comme assurant l'unité de plusieurs « moi ».

Il faudrait aussi souligner, dans l'*Histoire de ma vie*, la tendance de Sand à utiliser un « nous » ou un « on » comme moyen d'affirmer une parenté sinon une identification entre le lecteur et l'écrivain, forme souveraine de la *captatio benevolentiae* et affirmation du principe de solidarité.

L'autobiographie, écriture en liberté ? Oui et non. Le lecteur n'exige pas de l'écrivain la rigueur de construction qu'il s'attend à trouver dans un traité. La liberté d'allure, le vagabondage de la digression peuvent être considérés comme un charme. Mais la digression peut avoir un rôle plus grave dans ce procès latent qui sous-tend l'écriture autobiographique : elle peut apporter une justification. J'en donnerai un exemple chez Stendhal à un moment particulièrement douloureux : le récit de la mort de sa mère. Le chapitre commence par des considérations sur le caractère dauphinois et sur l'histoire du Dauphiné et Stendhal en vient au récit proprement dit après ce qu'il appelle lui-même une digression : « Maintenant que j'ai fait la cour aux lecteurs peu sensibles par cette digression ».¹⁵ Le lecteur ne comprendra pleinement l'utilité de cette digression que lorsque Stendhal aura raconté qu'il ne pleura pas, après avoir annoncé au début du chapitre

14 George Sand, *Lettres d'un voyageur*, in Ead., *Oeuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 646.

15 Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, cit., p. 55.

des « sentiments qui probablement sembleraient exagérés et incroyables au spectateur accoutumé à la nature fausse des romans [...] ou à la nature étioyée des romans construits avec des cœurs de Paris ». ¹⁶ Chez le Dauphinois pas de démonstrations extérieures, mais des sentiments profonds. Paris est loin, le Dauphiné a été tardivement rattaché à la France : « Là où le Provençal s'exhale en injures atroces, le Dauphinois réfléchit et s'entretient avec son cœur ». ¹⁷ On notera que le lecteur a été convoqué contre le « spectateur », un spectateur qui justement ne verrait rien, s'il n'était alerté par cette digression qui explique à la fois la violence de la douleur de l'enfant et son absence d'extériorisation.

Admettons le droit à la digression, mais enfin pour qu'un récit soit possible, il faut une certaine progression, et le récit de vie, plus que tout autre genre, est soumis au temps. L'ordre chronologique semblerait donc logiquement s'imposer. Logiquement ? Mais suivant quelle logique ? L'autobiographie est œuvre de mémoire. Il y a le temps des événements, mais il y a aussi le temps de la mémoire, et la mémoire obéit à ses lois propres, un peu mystérieuses. Pourquoi brusquement tel souvenir revient-il ? Un signe mémoratif (la petite madeleine ou les pavés de l'hôtel de Guermantes), un retour sur les lieux (l'ambassade de Londres, pour Chateaubriand) ? Mais alors quelle logique suivre sur le papier ? Chateaubriand avance le procédé qui consiste à écrire au début d'un chapitre le lieu où il est écrit et par conséquent il peut évoquer le temps de l'écriture et de la mémoire, avant d'aborder le temps des événements. Mais Stendhal, lui, en use plus librement: il note les souvenirs comme ils lui viennent, et ils « galopent » si vite, qu'il peut à peine les consigner sur la feuille de papier. Cependant malgré les nombreux retours en arrière, les analepses, ou les prolepses, il y a quand même globalement dans le *Brulard* une progression chronologique, dont certains autobiographes du XXe siècle s'affranchiront complètement (ainsi Perec dans *W*). Et George Sand ? Elle affirme dès l'ouverture son désir de liberté :

Je ne fais point ici un ouvrage d'art, je m'en défends même, car ces choses ne valent que par la spontanéité et l'abandon, et je ne voudrais pas raconter ma vie comme un roman. La forme emporterait le fond.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

Je pourrai donc parler sans ordre et sans suite, tomber même dans beaucoup de contradictions. La nature humaine n'est qu'un tissu de contradictions.¹⁸

Le manque de structure de l'autobiographie devient un gage de sa vérité. C'est alors que la forme, ou l'absence de forme correspond à ce qu'est la nature humaine, le texte devient l'être.

Qu'importe dès lors si l'autobiographe énonce deux fois, à quatre cents pages de distance, sa naissance: « Je suis née l'année du couronnement de Napoléon, l'an XII de la République française (1804) ».¹⁹ C'est la façon objective de situer la naissance par rapport à l'Histoire, avec la rigueur et la sécheresse d'un acte d'état civil. Tandis que le deuxième récit de la naissance est de l'ordre de la féerie: la petite Aurore est née dans une fête de famille, alors que sa mère vient de danser :

Un jour qu'ils avaient formé quelques quadrilles, ma mère avait ce jour-là une jolie robe couleur de rose, et mon père jouait sur son fidèle violon de Crémone (je l'ai encore ce vieil instrument au son duquel j'ai vu le jour) une contredanse à sa façon, ma mère un peu souffrante quitta la danse et passa dans sa chambre.²⁰

Cette deuxième version est véridique aussi : à travers la féerie, elle rend compte d'une vérité de George Sand: sa passion de la musique, son goût pour les contes de fées.

Ce double récit de naissance s'explique par la place que George Sand a donnée à l'histoire de son père. On lui a reproché d'avoir écrit cette histoire plutôt que la sienne. Elle avait répondu à l'avance à cette objection, en développant le principe de la solidarité. Tous les êtres humains sont solidaires: écrire l'histoire de son père, c'est écrire sa propre histoire. Et ces quatre cents premières pages de *Histoire de ma vie* évoquent une période passionnante: la Révolution, le Consulat, Napoléon, période à laquelle le romantisme est très redevable.

Cependant ces pages amènent aussi à poser un des problèmes de l'autobiographie: l'utilisation des lettres et documents; Georges Lubin, ce chercheur infatigable, grand découvreur de Sand, a montré grâce à une étude minutieuse, comment l'autobiographe a réécrit les lettres de son père. Le principe de vérité s'oppose-t-il à ces réécritures ? Problème esthétique et

18 George Sand, *Histoire de ma vie*, cit., p. 13.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 464.

moral à la fois. Dans la mesure où le sens de la lettre est conservé, le problème n'est plus qu'esthétique, et l'on peut considérer que l'insertion de la lettre ou du document dans le texte lui donne le droit de devenir un texte littéraire, donc retravaillé. Sur ce point comme sur d'autres, on ne peut pas dire qu'il n'y a pas de norme: l'écart entre la lettre réelle et la lettre intégrée doit être minimal, et relever surtout du style. La norme pour l'historien serait beaucoup plus rigoureuse. L'autobiographe bénéficie d'un droit à la création ou plutôt à la re-création.

Plus que dans d'autres genres littéraires, se fait sentir la présence, dans le texte même, du lecteur. Est-il gardien des normes ? Pour comprendre cette place, il faut tenir compte de l'importance, dans la genèse de l'œuvre, des premières lectures devant un public d'amis ou de parents. Lectures dans le salon de Mme Récamier pour Chateaubriand. Lecture dès octobre 1847 à quelques amis pour George Sand: « J'ai fini le premier volume de cette histoire du moi, et je l'ai lu, pour essayer, à quelques amis les plus chers. J'ai vu que cela pouvait intéresser beaucoup, et j'ai confiance maintenant dans la suite ». Y eut-il aussi des lectures du *Bru-lard* ? Il ne semble pas, et cela expliquerait peut-être pourquoi Stendhal imagine un lecteur beaucoup plus agressif, et même prêt à jeter à l'auteur une bouteille d'encre ! Qu'on le suppose bienveillant ou hostile, proche ou éloigné dans le temps, ce personnage du lecteur a droit à la parole. Cette présence perturbe-t-elle les normes de la littérature ? Pas tout à fait, car le romancier aussi peut faire intervenir un lecteur fictif. Cependant cette présence dans l'autobiographie manifeste une parenté avec l'oralité d'une conversation. Loin d'être finalement un censeur ou un garde-fou, ce lecteur, pour George Sand est un ami à qui elle parle. Ainsi apparaît dans toute sa dimension, ce principe d'une liberté du style qui n'est pas négligence, liberté de la parole qui est la norme même – paradoxale, je veux bien – de l'autobiographie.

UNA STRUTTURA CONSOLIDATA: IL CANONE DEI ROMANTICI SERBI

Persida LAZAREVIĆ DI GIACOMO
(*Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara*)
persida.lazarevic@unich.it

RIASSUNTO: Il presente lavoro è dedicato all'analisi del canone romantico serbo secondo una lettura che assimila il testo poetico a una struttura architettonica. Se il 1847 è l'anno chiave del romanticismo serbo (vengono infatti pubblicate quattro opere che testimoniano come sia possibile fare poesia e scrivere prose nella lingua del popolo), va però detto che tale corrente non è unitaria: la critica è generalmente concorde nel suddividerla in due fasi, una cosiddetta 'patriarcale', l'altra 'borghese'. Tali fasi non appaiono in contrasto, bensì sono in connessione soprattutto per merito della poesia popolare, e rappresentano l'evoluzione a dir poco fisiologica dell'ambiente culturale serbo ottocentesco. Il canone del romanticismo serbo è pertanto assimilabile a due pilastri costituiti da uno stesso numero di autori rappresentativi. Al primo pilastro, ossia il quartetto Vuk Stefanović Karadžić, Ljubomir Nenadović, Sima Milutinović Sarajlija e Petar II Petrović Njegoš, corrisponde il secondo, con il quartetto Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj e Laza Kostić. I presupposti su cui i due pilastri insistono sono da ricercarsi non solo nella tradizione orale serba e slavo-meridionale, ma anche nella letteratura europea, in particolare quella tedesca.

ABSTRACT: In this paper, the origin of the canon of Serbian romanticism and its consolidation are analyzed in comparison to an architectural structure. In 1847 four works were published which asserted that it was acceptable for authors to write in the language of the people and for this reason 1847 is often considered to be the starting point of Serbian Romanticism. However it is important to keep in mind that the Serbian Romantic movement has generally been divided into two phases, one so-called 'patriarchal' and the other 'civil'. The two phases are not in contrast with each other but are connected, first of all, through popular poetry and they represent an evolution, to say the least, physiological of the Serbian cultural environment in the nineteenth century. This Serbian canon, in two different historical moments, therefore, rests on two pillars, each consisting of a foursome of men of letters. Thus the first phase is characterized by the foursome Vuk Stefanović Karadžić, Ljubomir Nenadović, Sima Milutinović Sarajlija and Petar II Petrović Njegoš, while the other pillar, that is, the second phase, is dominated by the following authors: Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj and Laza Kostić. The assumptions on which these two pillars are based are precisely the

oral tradition and European literature (the German one in particular).

PAROLE CHIAVE: Canone del romanticismo serbo, Vuk Karadžić, Ljubomir Nenadović, Sima Milutinović Sarajlija, Petar II Petrović Njegoš, Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj, Laza Kostić

KEY WORDS: the canon of Serbian romanticism, Vuk Karadžić, Ljubomir Nenadović, Sima Milutinović Sarajlija, Petar II Petrović Njegoš, Branko Radičević, Đura Jakšić, Jovan Jovanović Zmaj, Laza Kostić

UNA STRUTTURA CONSOLIDATA: IL CANONE DEI ROMANTICI SERBI

Persida LAZAREVIĆ DI GIACOMO
(Università degli Studi «G. d'Annunzio» Chieti-Pescara)
persida.lazarevic@unich.it

Nel 1822 il linguista, scrittore ed etnologo Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864) sollecitò il principe serbo Miloš Obrenović (1780-1860) perché la Serbia, per quanto possibile, intraprendesse un cammino per adeguarsi agli altri Paesi europei.¹ Dovettero però passare sette anni perché il sovrano si rendesse conto che era un'utopia superare una lunga serie di ritardi sociali, economici e culturali senza adeguate istituzioni giuridiche. Dopo le due insurrezioni serbe contro i turchi (1804-1813, 1815-1817), il movimento per la liberazione nazionale e per la costituzione dello Stato perorava la causa della creazione di istituzioni moderne più orientate al modello europeo, dunque in graduale rottura con gli schemi e gli assetti dell'Impero ottomano. Esito di questo impegno sarebbe stata l'emanazione del Codice civile serbo.² Dal giugno del 1829 fino al 1831, Karadžić, su richiesta di Obrenović, operò a Kragujevac (capitale provvisoria della Serbia dal 1818 al 1839, per la presenza a Belgrado di una guarnigione turca) come membro della Commissione per la creazione del Codice, che, promulgato il 25 marzo 1844, segnò un passaggio decisivo nella genesi e nel consolidamento dello Stato serbo, dal momento che traduceva nei fatti l'aspirazione delle classi dirigenti a rifarsi ai presupposti giuridici e ai paradigmi economici degli stati europei più evoluti, al fine di rimuovere in tal modo ogni relitto feudale. A testimoniare la rilevanza del Codi-

- 1 «Da Vas nagovorimo, da postavite makar najmanje što zakona, koliko je moguće prema današnjem stanju te zemlje, da bude kolikagođ nalik na Evropejsku državu» (*Sabrana dela Vuka Karadžića. Prepiska II. 1822-1825*, a cura di Golub Dobrašinić et al., Beograd, Prosveta, 1988, p. 87).
- 2 Sima Avramović, *Srpski građanski zakonik (1844) i pravni transplantanti – kopija austrijskog uzora ili više od toga?*, in Milena Polojac, Zoran S. Mirković, Marko Đurđević (a cura di), *Srpski građanski zakonik – 170 godina*, Beograd, Pravni fakultet Univerziteta, Centar za izdavaštvo i informisanje, 2014, pp. 13-45; Dragan Nikolić, *Građanski zakonik, knez Miloš Obrenović i zakonodavna komisija u Srbiji 1829-1835. godine*, in *Ibid.*, pp. 63-72; cfr. Dragan Nikolić, *Prvi pokušaj izrade Građanskog zakonika u Srbiji 1829-1835. godine*, «Zbornik radova Pravnog fakulteta u Nišu», 21, 1981, pp. 397-412.

ce fu la sua notevole durata, se si pensa che rimase *de facto* in vigore fino al 1978.³ Redatto nella lingua in uso nella Vojvodina del XIX secolo, la sua stesura porta la firma dello scrittore e legislatore Jovan Hadžić (1799-1869), che al Codice napoleonico del 1803-1804, a suo parere non del tutto compatibile con la cultura serba, aveva preferito il modello di quello austriaco.⁴ Il fatto curioso è che Hadžić, primo presidente della Matica Srpska, era uno dei più accaniti oppositori della riforma linguistica voluta da Karadžić.⁵ Se poi si considera che la Serbia costituiva un principato autonomo nell'ambito dell'Impero ottomano, il Codice si configurava pertanto come la prima raccolta legislativa moderna del mondo 'orientale'. In ogni caso, per colmare i troppi divari che si registravano occorre insistere, al di là del Codice, sulla via dell'alfabetizzazione. In presenza di una situazione linguistica non stabile ma, anzi, in continua evoluzione, fino al 1844 non era opportuno riporre ogni fiducia nella risorsa, seppur fondamentale, dell'azione legislativa.

Karadžić era poi consapevole che ogni provvedimento a favore dell'economia e della cultura serbe si dovesse accompagnare, sotto un profilo ideale, a una qualche forma di tutela per i tratti distintivi della società, ossia l'insieme delle peculiarità sociali e popolari che rischiavano di essere messe in discussione da un classicismo di maniera sempre più estraneo alla vita quotidiana. L'era del romanticismo serbo coincideva inoltre con la liberazione nazionale dalla dominazione ottomana e vedeva il forte impulso per la rinascita spirituale del popolo attraverso la creazione di istituzioni nel campo del sapere e della ricerca scientifica. Era l'epoca in cui in Serbia e in Montenegro venivano aperte le tipografie e contestualmente si muovevano i primi passi nel settore dell'educazione mediante la creazione dei primi ginnasi e licei. Risale sempre a questo periodo la fondazione della società culturale e scientifica Matica Srpska, che nel 1824 iniziò a pubblicare «Letopis», a tutt'oggi la più antica rivista letteraria del Paese.⁶ Soltanto pochi decenni prima, il più importante autore

3 Si tenga però presente che alcune norme del Codice, ad esempio quelle in materia di donazioni, sono applicate ancora oggi.

4 Slobodan Jovanović, *Političke i pravne rasprave*. Sv. 1, Beograd, Geca Kon, 1908; Emilija Stanković, *Austrijski građanski zakonik kao izvor srpskog građanskog zakonika*, «Godišnjak Fakulteta pravnih nauka», sv. 3, br. 3, 2013, pp. 118-125: 119.

5 Milan Stepanović, *Jovan Hadžić – život i književni rad*, «1804. Časopis Zadužbinskog društva "Prvi srpski ustanak" Orašac», IX, br. 12-13, februar 2017, pp. 58-69: 62.

6 «Letopis Matice Srpske» viene pubblicata ininterrottamente dal 1824, unica rivista

dell'illuminismo serbo, Dositej Obradović (1739/41-1811), aveva delineato la situazione caotica in cui versava la lingua⁷ che, in seguito al trasferimento di diverse comunità di serbi dal Sud della loro terra all'Ungheria meridionale, aveva subito una radicale metamorfosi passando dal serbo-slavo allo slavoserbo, per attestarsi infine al russoserbo,⁸ variante ricca di elementi lessicali russi, dunque sensibilmente diversa dalla lingua parlata. Il motivo di questa modificazione è facilmente intuibile: in un ambiente percepito come culturalmente ostile, i serbi iniziarono a considerare la Russia come vera madre, l'entità più rappresentativa cui far riferimento per la cultura e l'istruzione, o anche per semplici richieste pratiche, come l'invio di testi scolastici e grammatiche. In una situazione di sostanziale crescita economica il cui maggiore beneficiario fu il ceto borghese, la lingua serba risultò sempre meno comprensibile, dunque non adatta alle esigenze della comunicazione quotidiana. È d'altra parte vero che la diglossia linguistica che si era instaurata non era avvertita come potenziale minaccia all'identità culturale, tuttavia la classe dei piccoli imprenditori, con i commercianti e gli artigiani in prima fila, era sempre alla ricerca di una lingua viva, utile e funzionale, in grado di stare al passo con i successi finanziari e, ancor prima, di rispondere ai reali bisogni della vita. Dal canto suo Obradović non poteva certo mostrarsi indifferente di fronte a un simile disagio culturale e sociale, che per il cittadino si traduceva nell'impossibilità di scrivere e disporre di libri in una lingua comune. Una lingua da intendersi come elemento costitutivo di una comunità e di una nazione. Lo stesso Obradović, pur non avendo mai del tutto sciolto i legami con il modello linguistico che caratterizzava la sua epoca, cercò di avvicinarsi alla variante parlata e insistette sul fatto che si dovesse scrivere per il popolo utilizzando appunto la lingua del popolo, in linea con quanto avveniva nelle nazioni europee culturalmente e socialmente più evolute, come attestavano gli esempi di Inghilterra e Francia. Tutto ciò avveniva nel 1783, anno in cui a Lipsia uscivano il testo-manifes-

letteraria al mondo che può vantare una simile continuità di uscite. Tra i direttori si ricordano: Georgije Magarašević, Jovan Hadžić, Jovan Subotić, Jakov Ignjatović, Tihomir Ostojić, Mladen Leskovac, Boško Petrović, Aleksandar Tišma, Dimitrije Vučenov, Ivan Negrišorac, Slobodan Vladušić. Attuale direttore è Đorđe Despić.

7 Cfr. Rosanna Morabito, *Europeismo e questione della lingua in Dositej Obradović*, «Ricerche Slavistiche», nuova serie, 7 (53), 2009, pp. 93-118.

8 Vedi Rosanna Morabito, *Tradizione e innovazione linguistica nella cultura serba del XVIII secolo*, Cassino, Università di Cassino, 2001.

to *Lettera a Haralampije* e l'autobiografia *Vita e avventure*, pietre miliari dell'Illuminismo serbo.

Seppur in un contesto in rapida evoluzione, il processo volto a espungere dalla lingua i tratti fonetici e ortografici di raro utilizzo non fu immediato e la situazione si mantenne confusa per diversi decenni. La coesistenza di tanti idiomi ibridi costituiva una sorta di Babele, all'origine di uno stallo tanto più evidente se si guarda alla situazione linguistica dei vicini croati, presso i quali, già dal XV-XVI secolo la produzione letteraria 'colta' avveniva nella lingua parlata, come testimonia il *Canzoniere* di Nikša Ranjina (o *Canzoniere Raguseo*): Ranjina, come è noto, aveva dato inizio alla sua raccolta nel 1507. E anche se per molti secoli i croati non avevano posto mano alla questione ortografica, lasciando così insoluto un problema di cui erano pienamente consci, i loro testi letterari risultavano comunque accessibili al popolo, aspetto che ne accrebbe la diffusione e la ricezione. Si arrivò al paradosso per cui i serbi erano in grado di leggere i testi croati stampati in caratteri latini (sia i testi della cerchia ragusea sia quelli della Slavonia), ritenuti più comprensibili e anche più appetibili dei testi serbi in cirillico. Non a caso Obradović suggerì ai serbi di apprendere la loro lingua dalla grammatica 'šokačka',⁹ cioè la *Neue Slavonisch-und Deutsche Grammatik* (1767) dello scrittore croato e ufficiale asburgico Matija Antun Reljković (1732-1798). Anni dopo, nel 1837, Sima Milutinović Sarajlija confessava di aver letto, dello stesso Reljković, il poema *Satyr* (1762), concepito secondo i canoni della poesia epica.¹⁰

Un'altra sensibile differenza tra variante scritta e parlata è quella relativa all'aspetto lessicografico. Qualche secolo prima, nel 1595, l'umanista, inventore e diplomatico dalmata Faust Vrančić (Fausto Veranzio, 1551-1617) aveva pubblicato a Venezia un dizionario comparativo di circa 6.000 lemmi (*Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum*). Si trattava di una compilazione che raccoglieva voci latine tradotte nelle quattro lingue (italiano, tedesco, croato e ungherese) che Veranzio aveva potuto apprendere nel corso dei suoi viaggi e in occasione degli incarichi che gli erano sta-

9 Con il termine Šokci si fa riferimento alle comunità croate del territorio della Slavonia (Sirmio, Baranja e Bačka) che parlano la variante štokavo-ikava. Durante il XVIII e il XIX secolo i serbi ortodossi chiamavano šokci i cattolici di Bosnia, Slavonia, Sirmio, Bačka Baranja, Lika e persino della Dalmazia. Cfr. Ivan Ivanić, *Bunjevci i Šokci u Bačkoj, Baranji i Lici*, Beograd, Štamparija D. Dimitrijevića, 1899.

10 Jovan Skerlić, *Dositej Obradović i naši zapadni pisci*, «Srpski književni glasnik», XXVII, br. 1 (251), 1911, p. 767.

ti affidati. Seguirono poi Bartol Kašić con *Hrvatsko-talijanski rječnik* (1599); Giacomo Micaglia, *Thesaurus linguae Illyricae sive Dictionarium Illyricum* (1649); Juraj Habelić, *Dictionar ili Réchi szlovenszke* (1670); Giovanni Tanzlingher-Zanotti, *Vocabolario di tre nobilissimi linguaggi, italiano, illirico e latino* (1699); Pavao Vitezović, *Lexicon Latino-Illyricum* (1700-1709); Đuro Matijašević, *Dictionarium Latino-Illiricum* (1715-1716); Ardelio della Bella, *Dizionario Italiano-Latino-Illirico* (1728); Lovro Cekinić, *Vocabolario italiano-illirico* (1730 ca.); Ivan Belostenec, *Gazophylacium* (1740); Andrija Jambrešić e Franjo Sušnik, *Lexicon Latinum interpretatione Illyrica, Germanica et Hungarica* (1742); Mato Klašić, *Vocabula italico-illyrica* (1760); Josip Jurin, *Calepinus trium linguarum* (1765-1773); Adam Patačić, *Dictionarium latino-illyricum et germanicum* (1772-1779); Josip Voltić, *Ričoslovník iliričkoga, italijanskoga i nimačkoga jezika* (1802-1803); Joakim Stulli, *Lexicon Latino-Italico-Illyricum* (1801); *Rjecosloxyje ilirsko(slovensko)-italiansko-latinsko* (1806) e *Vocabolario Italiano-Illirico-Latino* (1810). All'imponente attività lessicografica croata, i serbi poterono contrapporre un loro dizionario soltanto nel 1818: per intervento di Vuk Karadžić uscì infatti a Vienna il *Srpski rječnik* (Dizionario serbo), nella cui prefazione¹¹ l'autore, elencando i motivi di un ritardo ritenuto a tutti gli effetti una sventura per i serbi, metteva in risalto il singolare destino di un popolo che disponeva di un proprio alfabeto ormai da mille anni, ma che fino a quel momento non aveva libri dai quali imparare la lingua. Dal Medioevo in poi, come spiegava Karadžić, i sovrani non avevano mai preso in considerazione la legittima richiesta di porre chiunque in condizione di comprendere la lingua scritta, mentre i pochi che erano in grado di scrivere lo facevano a modo loro, in assenza di una norma grafica condivisa. I manoscritti dell'epoca, proseguiva Karadžić, confermavano la tesi secondo cui il popolo serbo cinquecento anni prima parlasse la medesima lingua (a parte alcuni termini stranieri, fra cui quelli turchi), e che in realtà erano stati i copisti a mescolare la versione popolare con quella ecclesiastica. Va però detto che il 1818 non fu un vero anno di svolta: occorsero infatti decenni perché fosse adottata la riforma di Karadžić, per merito della quale la lingua della letteratura, della scienza e della scuola si impose finalmente come lingua nazionale.

Ricorrendo a una metafora, il consolidamento del canone del romanticismo serbo avvenne in stretta analogia con le tecniche utilizzate per la

11 Vuk Stefanović, *Srpski rječnik istolkovan njemačkim i latinskim riječma*, Wien, bei den P.P. Armeniern, 1818, p. III.

costruzione degli edifici, e cioè attraverso interventi alle strutture portanti compiuti di volta in volta secondo regole e criteri di calcolo differenti. Un dato temporale scandisce l'architettura del romanticismo serbo: non si tratta del 1844, bensì del 1847,¹² anno quasi a ridosso della 'Primavera dei popoli' europea. Nel 1847 furono infatti date alle stampe quattro pubblicazioni che, oltre a sancire il successo della riforma di Karadžić,¹³ determinarono la vera nascita del romanticismo serbo: *Novi Zavjet* (Il Nuovo Testamento), uscito a Vienna nella traduzione di Karadžić; il saggio *Rat za srpski jezik i pravopis* (La guerra per la lingua e l'ortografia serbe), stampato a Buda dal filologo e scrittore Đuro Daničić (1825-1882), che di Karadžić era collaboratore;¹⁴ il poema, pubblicato a Vienna, *Gorski vijenac* (Il serto della montagna), opera del *vladika*, principe e poeta montenegrino Petar II Petrović Njegoš (1813-1851); e infine la raccolta in versi *Pesme* (Canti, anche pubblicata a Vienna) di Branko Radičević (1824-1853). Fu senza dubbio lo storico incontro tra i maggiori esponenti di due epoche letterarie. Karadžić e Njegoš, le più rappresentative personalità della precedente stagione, lasciavano in queste loro opere una testimonianza del lavoro svolto: per Karadžić si trattava dell'elaborazione di una lingua letteraria che attingeva a un sostrato nazionale; per Njegoš, invece, era una produzione poetica 'colta' che però traeva linfa dalla poesia popolare. Nello stesso periodo comparivano due giovani scrittori, Radičević e Daničić, che di lì a breve si sarebbero distinti per la loro centralità rispettivamente nel campo poetico e filologico. Il 1847 riassume dunque il duplice carattere del romanticismo serbo, sintesi delle due fasi (o pilastri portanti) di questa tradizione letteraria. Se la prima fase, definita 'preromanticismo' o 'romanticismo patriarcale', ha come principali voci Sima Milutinović Sa-

12 Živojin Boškov, *Srpska književnost 1847. godine*, «Letopis Matice Srpske», 360, 1947, pp. 136-137; M. Stevanović, *Godina 1847. i Gorski vijenac za naš književni jezik*, «Stvaranje», 2, br. 6, 1947, pp. 289-295; Drago Ćupić, *1847. godina u srpskoj kulturi*, «Previdilac», XVI, st. 1, br. 4, 1997, pp. 5-11; Predrag Palavestra, *1847 – godina duhovnog samospoznanja*, «Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik», XV, sv. 1-3, 1997, pp. 9-13; Aleksandar Belić, «Godina 1847. u književno-kulturnom razvitku našeg naroda», in Id., *O velikim stvaracima: Vuk Karadžić, Đura Daničić, Petar II Petrović Njegoš, Branko Radičević, Stojan Novaković, Ljubomir Stojanović*, a cura di Aleksandar Mladenović, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998, pp. 225-227.

13 Veljko Brborić, *Sve zabrane i pobjeda Vukove grafije u XIX veku*, «Srpski jezik», II, sv. 1-2, 1997, pp. 529-546.

14 Milka Ivić, *Nad Daničićevevim "Ratom za srpski jezik i pravopis"*, «Južnoslovenski filolog», XXXI, 1974-1975, pp. 1-21.

rajlija e Prota Mateja Nenadović, oltre a Karadžić e Njegoš, la seconda si caratterizza per la presenza di Radičević e Đura Jakšić, cui seguono Jovan Jovanović Zmaj e Laza Kostić.

La fase patriarcale viene anche identificata come ‘epoca degli eroi’,¹⁵ perché nasce appunto dalla tradizione dei canti popolari ed esprime il patrimonio di valori, idee nonché l’essenza di una società patriarcale come era quella serba ancora all’inizio del XIX secolo. Testimone degli eventi e personaggio chiave del romanticismo serbo è Mateja Nenadović (1777-1854),¹⁶ membro di una famiglia che aveva dato alla Serbia figure di rilievo in più ambiti, sacerdote e diplomatico ma soprattutto tra i fondatori della memorialistica serba. Cresciuto in un ambiente sociale che anelava alla libertà e intendeva emanciparsi dall’oppressione straniera, Nenadović si ritagliò un ruolo di primo piano in tempi assai controversi per la storia della sua terra: fu uno dei capi della Prima insurrezione serba e prese parte a tutte le principali battaglie dell’epoca. Le sue memorie (la versione completa dei *Memoari* uscì soltanto nel 1867), che trattano anche di eventi precedenti alla sua nascita eppure a lui noti perché trasmessi oralmente in famiglia, sono una testimonianza originale e forniscono un quadro più ampio e articolato della situazione politica non solo europea, così come ricostruiscono le vicende di un Paese balcanico alle prese con una congiuntura storico-politica delicata, tra resistenza alla dominazione turca e interventi volti a sedare i conflitti interni.

Oltre a costituire un documento che fa luce sul passato, le memorie di Nenadović sono anche la prova che, in un contesto di scarsa alfabetizzazione come era la Serbia dell’epoca, la storia veniva filtrata *in primis* attraverso la tradizione orale, oggetto di rivalutazione proprio su impulso di Karadžić che ne aveva riconosciuto la dignità, in analogia con altre esperienze nazionali e sulla scorta di Herder e dei fratelli Grimm, promotori dell’immenso lavoro di raccolta, catalogazione e studio del patrimonio folklorico trasmesso a voce, ritenuto a tutti gli effetti una fonte di ricerca, valida materia prima per opere non solo popolari, ma soprattutto un vero modello di lingua e stile. Decisivo per Karadžić, e in particolare per

15 Miodrag Popović, *Istorija srpske književnosti. Romantizam. Knjiga prva*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1985, pp. 34-41.

16 Predrag Protić (a cura di), *Prota Mateja Nenadović*, Beograd, Narodna knjiga, 1974; Radovan Samardžić, *Prota Mateja Nenadović i njegovo doba: zbornik radova sa naučnog skupa održanog od 5. do 7. decembra 1978. godine*, Beograd, SANU, 1985; Vojislav Đurić, *Prota Mateja Nenadović i njegovo doba*, Beograd, SANU, 1987.

l'intera cultura serba, fu l'incontro a Vienna con il filologo sloveno Jernej Kopitar (1780-1844).¹⁷ Incoraggiato da Kopitar, Karadžić iniziò a raccogliere le poesie popolari e di lì a pochi mesi pubblicò nella capitale asburgica una prima raccolta di canti 'slavoserbi' dal titolo *Mala prostonarodna slavenoserbska pjesnarica* (1814), con cento poesie liriche e otto epiche. Fu solo l'inizio perché in seguito Karadžić diede alle stampe la grammatica, il già citato dizionario e altre raccolte in versi i cui temi erano stati desunti dagli abitanti di Serbia, Vojvodina, Montenegro, Dubrovnik, Dalmazia, Croazia e Bosnia.

Bosniaco di Sarajevo è Sima Milutinović (1791-1847) – di qui il soprannome 'Sarajlija' –, poeta e precettore di Petar II Petrović Njegoš, e autore del poema epico *Serbijanka* (La serba), pubblicato a Lipsia nel 1825 e noto anche come «Serbiade», in quanto sorta di *Iliade* della prima e seconda insurrezione serba cui Milutinović, cultore dei classici, aveva preso parte.¹⁸ Primo grande tentativo di creare un'opera secondo lo spirito della poesia popolare, è senza dubbio tra i testi più apprezzati del romanticismo serbo. Milutinović scrisse anche il dramma *Dika crnogorska* (Onore del Montenegro, 1835), ispirato al passato montenegrino, e anche una storia di questa regione (1835) che dagli eventi più remoti arriva fino ai suoi giorni. Diversamente, la sua *Storia della Serbia*, datata 1837, prende in esame solo il triennio 1813-1815.

Sarajlija rimarrà presente nella cultura serba come colui che aveva sollecitato il talento di Njegoš, indirizzandone lo sguardo verso la poesia europea. Con Njegoš,¹⁹ in quel fatidico 1847, verrà infatti ripresa la consuetudine di alternare i versi lirici a quelli dell'epica popolare attraverso il riferimento alle tre civiltà (patriarcale, ottomana, occidentale) che proprio nel territorio montenegrino avevano trovato un punto di incontro e di scontro. Njegoš scrisse *Il serto della montagna* in 2.819 decasillabi, i co-

17 M. Murko, *Kopitar in Vuk Karadžić*, Ljubljana, Narodna Tiskarna, 1908; Marija Mitrović, *Vuk i Kopitar*, «Politika», 16/10/1986, p. 11; Miodrag Popović, *Vuk Stef. Karadžić*, Beograd, Nolit, 1987, pp. 279-287.

18 Miodrag Matićki, *Žitija ustanika Sime Milutinovića Sarajlije prema spevu "Serbijanka"*, in Ivo Tartalja (a cura di), *Zbornik u čast Vojislava Đurića*, Beograd, Filološki fakultet, Filozofski fakultet, Institut za književnost i umetnost, 1992, pp. 195-201; Nikola Strajinić, *Mamutsko jezičko čudo: «Srbijanka» Sime Milutinovića-Sarajlije*, «Sunčanik», 6, br. 26-29, 2008, pp. 65-70.

19 Vojislav Đurić, *Njegoševa poetika*, Podgorica, Oktoih, 1999; Branislav Petronijević, *Filozofija u Gorskom vijencu*, Podgorica, Oktoih, 1999; Mihailo Marković (a cura di), *Društveno-politička misao Njegoša*, vol. CXIII, Beograd, SANU, 2006.

siddetti *deseterac* dell'epica popolare (ad eccezione di un componimento in versi di nove sillabe e un lamento in dodecasillabi),²⁰ dimostrando in tal modo che è possibile fare poesia nella lingua comunemente parlata.²¹ Una scelta certo non inconsueta, perché il rapporto con Karadžić lo aveva portato a raccogliere i canti popolari eroici, oggetto di pubblicazione due anni prima sotto il titolo *Ogledalo srpsko* (Lo specchio serbo), e anche perché nei suoi primi testi, come ad esempio *Svobodijada* (Libertiade) del 1835, si era già cimentato con l'imitazione dell'epos popolare. Ma è nel *Serto della montagna* che si compie la sintesi tra lo spirito della tradizione epica popolare e le nuove istanze del romanticismo europeo. All'origine di ogni male, questo il messaggio di Njegoš affidato al poema, è l'Islam che avanza; di qui l'appello, collocato tra XVII e XVIII secolo, a sterminare i montenegrini colpevoli di aver abiurato la religione cristiana (*poturice*). Bersaglio di critiche negative in tempi recenti, soprattutto da parte anglosassone,²² perché inteso come invito all'intolleranza etnica, il poema va in realtà letto alla luce di una contestualizzazione geografica, storica e culturale, ma soprattutto posto in un'ideale linea di continuità con le opere che tematizzano la resistenza cristiana ai musulmani, come l'*Orlando furioso* di Ariosto o la *Gerusalemme liberata* di Tasso. La morale dei versi di Njegoš è: «Il lupo ha diritto alla sua pecora come il tiranno a un uomo debole; ma aggredire la tirannide e portarla alla conoscenza dei diritti è il dovere supremo degli umani». In questo inserto sentenzioso l'autore si fa portavoce del comune sentire del suo popolo. Nella parte introduttiva, il coro (definito *Kolo*, come la danza balcanica che vede i danzatori disposti in cerchio) richiama il glorioso passato dei serbi, segnato dalla battaglia del Kosovo e dalla sconfitta che consentì ai musulmani di avanzare. Così risuona il canto, nella versione dello storico e traduttore dalmata Giacomo Chiudina (1826-1900):

Al serbico vessil si spense il nome!
 I leoni divennero aratori:
 Apostataro i timidi e gl'ingordi;

20 Jovan Deretić, *Kompozicija Gorskog vijenca*, Podgorica, Oktoih, 1996.

21 Aleksandar Mladenović, *Jezik Petra Petrovića Njegoša: (napomene o jeziku «Gorskog vijenca»)*, «Književnost i jezik», 24, br. 1, 1977, pp. 137-145.

22 Cfr. Boris Bulatović, *Oklevetana književnost. Ideološki aspekti u kritičkom sagledavanju srpske književnosti i kulture krajem 20. i početkom 21. veka*, Novi Sad, Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, 2017, pp. 221-320.

Li consumi di lebbra il serbo latte!
 Quei che scampàr dal mussulmano acciario
 E calpesta la fè non han degli avi,
 Que' che di ceppi non lasciarsi avvincere,
 Su queste si raccolsero montagne
 A gemer sempre, a spargere l'estreme
 Gocce di sangue, a conservare il sacro
 Deposito de' prodi, il nome illustre,
 La santa libertade. Ah quanti capi
 Eletti, quanta gioventù brillante
 Quai stelle, che finor diedero i monti
 Nostri, in cruenti ohimè! caddero pugne,
 Caddero per l'onor, pel nome illustre
 E per la libertà. Delle divine
 Gusle i sòavi accordi hanno asciugato
 Il nostro pianto. Oh sieno benedetti
 I tanti nostri sagrifizi, quando
 Il forte nostro suolo è già sepolcro
 Insatollabil delle forze turche!
 Che mai vuol dir che le montagne nostre
 Da lungo tempo ammutolir, nè grida
 Eroiche s'odon più eccheggiar? I nostri
 Acciari irruginiro. E senza duce
 Restammo; all'infedel puzzano i monti;
 Le pecorelle pascono coi lupi!
 Il Montenero si alleò coi Turchi!
 Sulla pianura di Cetinje il turco
 Hogia grida! il fetor nelle midolle
 Colpì il leòn! Si spense il nome illustre
 Montenerin, nè vi restò cristiano!²³

Di Njegoš scrive, nelle sue lettere dall'Italia (*Pisma iz Italije*, 1868), Ljubomir Nenadović (1826-1895), figlio di Mateja Nenadović, figura di raccordo tra le due fasi del romanticismo. Il più importante autore dell'odeporica serba dedicò grande attenzione al personaggio Njegoš e alla sua scoper-

23 Giacomo Chiudina, *Canti del popolo slavo: tradotti in versi italiani con illustrazioni sulla letteratura e sui costumi slavi*, I, Firenze, Cellini, 1878, pp. 99-100.

ta dell'Italia, il che offre un contributo decisivo allo studio e alla comprensione della poesia del *vladika* montenegrino.²⁴ Nelle sue lettere da Cetinje (1887) riporta molti risvolti singolari sulla vita della regione, come i costumi, le usanze, la lingua. In realtà emerge un'immagine idealizzata e romantica del Montenegro e dei montenegrini, di cui vengono esaltati non solo il coraggio, ma anche l'eloquenza, la saggezza e la stessa etica di vita. Ma in aggiunta Nenadović vi riconosceva il valore della morale patriarcale serba dove, al riparo da influssi culturali, le consuetudini antiche si conservavano intatte.

La seconda fase del romanticismo serbo vede contrapporsi al primo quartetto, Vuk – Sarajlija – Njegoš – Nenadović, un altro quartetto, formato da Branko – Đura – Zmaj – Kostić. Fu la pubblicazione di *Pesme* di Branko Radičević a gettare, in quel 1847, il secondo pilastro del canone romantico serbo, che rinvia all'Ungheria meridionale, luogo d'irradiazione del nuovo ceto borghese serbo, motivo per cui il romanticismo di questa stagione è definito «borghese» o «borghese-democratico».²⁵ Il maggiore centro culturale era Novi Sad, all'epoca nota come «Atene serba» per il fervore culturale.²⁶ Secondo la periodizzazione di Jovan Skerlić,²⁷ il romanticismo si disporrebbe in realtà lungo l'arco cronologico 1848-1870, mentre per Jovan Deretić²⁸ la corrente avrebbe incrociato due fasi distinte: l'epoca di Branko, ossia gli anni quaranta, e quella degli anni sessanta con Zmaj, Jakšić e Laza Kostić. Tuttavia, se presupposto della prima fase, l'«epoca degli eroi», era la tradizione popolare, l'occasione che dà il via alla seconda era costituita invece dalla letteratura europea, con Heine, Byron e Shakespeare tra i massimi archetipi. Insieme agli altri esponenti di questa fase Radičević non cessava di guardare alla poesia popolare come punto di riferimento, ma pur influenzato da Karadžić, non provava interesse per la poesia epica e lirica da lui raccol-

24 Ljiljana Banjanin, *Petar Petrović Njegoš e Ljubomir Nenadović: un incontro italiano*, in Id., *Incontri italo-serbi fra Ottocento e Novecento. Immagini e stereotipi letterari*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 101-115.

25 Miodrag Popović, *Istoriја srpske književnosti*, cit., pp. 7-50.

26 Jovan Skerlić, *Istoriја nove srpske književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1997, p. 192.

27 *Ibid.*, pp. 191-212; cfr. Jovan Skerlić, *Omladina i njena književnost (1848-1871). Izučavanja o nacionalnom i književnom romantizmu kod Srba*, Beograd, Napredak, 1925.

28 Jovan Deretić, *Istoriја srpske književnosti*, Beograd, Trebnik, 1996, pp. 253-260, 271-272.

ta, piuttosto subiva il fascino di un altro genere poetico popolare, quello noto come *prečanska*, perché tipico dei *prečani*²⁹ dell'altra sponda del Danubio, caratterizzato da un'ambientazione a metà strada tra città e mondo rurale. Una poesia che in realtà Karadžić non apprezzava in pieno, proprio perché lontana dal suo canone linguistico, orientato invece all'Erzegovina dei villaggi.³⁰

Dai *prečani* spirava il vento di novità portato da Branko Radičević (1824-1853),³¹ che aveva fatto i conti con il classicismo e la poesia popolare così esaltata da Karadžić. L'innovazione principale di questa generazione di poeti era data soprattutto dalla metrica, con l'introduzione del verso giambico non del tutto adattabile alla natura trocaica della lingua serba.³² Di qui la vera evoluzione-rivoluzione del verso, oggetto di una rielaborazione da parte di questi autori che sfiora l'artificio, dunque agli antipodi rispetto all'epico *deseterac* della poesia popolare e al verso di Njegoš: vengono così a delinearci le due polarità entro le quali si dibattono le voci e i *topoi* più significativi del romanticismo serbo. La sonorità d'accento di Vuk è l'impronta indelebile di questa tradizione romantica, ma altrettanto indelebile risultano la gioia e la mestizia di questo giovane nativo di Slavonski Brod (Croazia), Radičević, che aveva eletto come patria poetica Sremski Karlovci, importante centro culturale e commerciale, sede del metropolita. Ecco consolidarsi il legame inscindibile con il colle Stražilovo a pochi chilometri da Karlovci, che diventa, come per Petrarca, il «fresco, ombroso, fiorito et verde colle».³³ Con un percorso analogo a

29 *Prečani* è il termine in uso dal XIX secolo in poi presso i serbi dell'Impero ottomano, cioè del Principato di Serbia (e in seguito del Regno di Serbia), per definire i serbi che vivevano 'preko', ossia al di là dei fiumi Drina, Sava e Danubio, quindi all'esterno dei confini settentrionali e occidentali, in pratica nell'odierna Vojvodina, in Croazia, Bosnia ed Erzegovina. La voce identificava inoltre i serbi nelle regioni amministrare dalla monarchia asburgica, ma non si riferiva ad es. ai serbi del Montenegro, del sangiacato di Novi Pazar o degli altri territori sotto giurisdizione ottomana.

30 Ralph Bogert, *The burden of Vuk's philological reform on the lyrics of Branko Radičević*, «Facta Universitatis», vol. 1, 3, 1996, pp. 157-168: 159.

31 Jovan Zivlak (a cura di), *Branko Radičević: zbornik radova*, Novi Sad, Društvo književnika Vojvodine, 2013.

32 Dragiša Živković, *Trohej ili jamb Branka Radičevića*, in *Evropski okviri srpske književnosti*, III, Beograd, Prosveta, 1997, pp. 70-102; Miodrag Popović, *Istorija srpske književnosti*, cit., pp. 51-70.

33 Ispirato all'opera, alla vita e alla morte di Branko Radičević è il poema *Stražilovo* di Miloš Crnjanski (1893-1977), i cui versi sono tra i più noti della letteratura serba. Si veda Rosanna Morabito, *Stražilovo di Miloš Crnjanski*, in Franco Mazzei, Patrizia Ca-

quello di tanti giovani serbi dell'epoca, Radičević aveva studiato a Vienna entrando in contatto con la letteratura europea, specie con le correnti del romanticismo di lingua tedesca ma anche con Byron, che rivestiranno un ruolo cospicuo nella sua formazione. Questo doppio impatto (Karadžić e la poesia popolare da un versante, il romanticismo europeo dall'altro) è un elemento che riaffiora in tutta l'opera di Radičević, poeta vicino a una percezione animistica e panteistica del mondo. Molti dei suoi versi risentono del modello della lirica popolare, quella d'amore *in primis*. Ne nascono componimenti dalla forma breve con esiti tra i più riusciti dell'intera stagione, come *Ribarčeta san* («Il sogno del piccolo pescatore»), da cui filtra una gamma di sentimenti come gioia, vitalità e stupore per gli aspetti più consueti della vita. Ma Radičević è anche autore di testi complessi, dove l'emozione trova espressione compiuta attraverso l'immagine. Le sue poesie sono dominate da tonalità cupe e suggestioni all'insegna di una certa solennità, dove l'autore non appare più come cantore della gioia di vivere, bensì nelle vesti del poeta elegiaco del dolore e della morte. Al di là della felicità e dell'afflizione, i motivi più ricorrenti della poesia di Radičević sono il senso di distacco ed abbandono. Così nel lungo testo *Đački rastanak* («Il commiato studentesco»), dove il paesaggio di Karlovci, solcato dal Danubio e dai rilievi dello Stražilovo, si rivela incantato e lo stesso stato d'animo pare riflettere le manifestazioni della natura. A catturare l'attenzione è l'attacco della poesia, un appello alla città di Karlovci dove il poeta aveva trascorso la prima giovinezza («Oj, Karlovci, mesto moje drago! / K'o detence došao sam amo»),³⁴ così come rimane impresso il saluto ai vigneti con i ragazzi che ballano il *kolo*, evocazione della migliore età dell'uomo:

Zbogom, pesme, zbogom, kolo,
Zbogom, momci, naokolo,

riotti (a cura di), *Oriente, Occidente e dintorni... Scritti in onore di Adolfo Tamburello* [voll. I-IV]: vol. IV, Napoli, Il Torcoliere, 2010, pp. 1735-1749; Id., *Stražilovo e la Toscana nella geografia interiore del giovane Crnjanski*, in Svetlana Šeatović Dimitrijević, Maria Rita Leto, Persida Lazarević Di Giacomo (a cura di), *Acqua alta. Mediteranski pejzaži u modernoj srpskoj i italijanskoj književnosti / Acqua alta. Paesaggi mediterranei nelle letterature italiana e serba del Novecento*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2013, pp. 225-248.

34 «Oh, Karlovci, mio cantuccio amato! / Ove giunsi da bambino». Le traduzioni dal serbo, ove non diversamente specificato, sono di Stefano Aloe.

Zbogom, kito moma mladi',
Zbogom, grožđe, zbogom, vinogradi!³⁵

Si segnala per uno sguardo colmo di sensibilità nei confronti dei giovani e della famiglia Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904), che ha lasciato una composita produzione poetica per temi e generi. Soprannominato amorevolmente «Čika [Lo zio] Jova Zmaj», resta nella storia del romanticismo serbo una figura complessa e dalle plurime definizioni.³⁶ Oltre a proseguire la tradizione di una lirica dedicata alla gioventù e al mondo dell'infanzia, Zmaj si connota come il poeta degli affetti domestici, l'uomo che canta l'amore per la moglie e la propria famiglia, ma al contempo il dolore e la tristezza per la loro perdita.³⁷ È quanto compie nelle due raccolte *Đulići* («Le rose») e *Đulići uveoci* («Le rose appassite»), i cui titoli alludono al nome della sposa, Eufrozina, che Zmaj chiamava Ruža («rossa») e che in turco risuona *gül*. In *Đulići*, raccolta di versi d'amore ossia la vera cronaca intima dell'amore di Zmaj, e in *Đulići uveoci*, silloge poetica per la perdita della moglie e dei quattro figli, l'autore intreccia una mesta ghirlanda di fiori per abbracciare idealmente tutti i suoi amati, patria compresa – e Zmaj era anche poeta dal vivo sentimento patriottico –, alla quale rivolge un giuramento:

Evo venca tužna cveća,
Koj' sam tebi počō viti,
A venac se šire spleo
Sve vas može zagrliti!

Ecco della ghirlanda i dolenti fiori
Che ti avevo cominciato ad intrecciare,
E la ghirlanda si va allargando
Ora tutti voi potrà abbracciare!

Ne mogu ga u vis bacit' –
Pa nek stoji iza svega
Međ Srbima kao spomen
Mog života i vašega.

Non la posso lanciare in aria –
E che allora dopo tutto resti
Fra i serbi come una memoria
Della mia vita e della vostra.

35 «Addio, canti, addio, *kolo*, / Addio, ragazzi dei dintorni, / Addio, manipolo di giovani, / Addio, grappoli, addio, vigne!».

36 Vasa Stajić, *Jovan Jovanović Zmaj*, Novi Sad, Slavija, 1933.

37 Pavle Popović, *Jovan Jovanović Zmaj i njegovi Đulići*, Beograd, Srpska književna zadruga, 1930; Muhsin Rizvić, *Komentar uz «Đuliće» i «Uveoke»*, «Književna istorija», 8/29, 1975, pp. 3-20; Slavko Gordić, *Zmajeva intimna lirika*, «Književnost i jezik», 23/3, 1976, pp. 174-184.

Otađzbina («La patria»)³⁸ è il titolo di una delle poesie di Đura Jakšić (1832-1878), pittore e autore di prose e versi, altra personalità chiave del romanticismo serbo. Ispirato da Zmaj e Byron, questa controversa figura di artista maledetto visse passionalmente le vicende storiche del suo tempo, riverberandole in versi all'insegna del pessimismo e dell'inquietudine, in costante conflitto con l'ambiente che lo circondava.³⁹ Questa poesia, pubblicata nel 1875 nel primo numero dell'omonima rivista, presenta un *incipit* dalle tonalità quasi sommesse, legato sotto un profilo tematico e stilistico alle battute conclusive dei racconti popolari (che terminano sempre con la formula «E così vissero...»), quasi a voler riprodurre un movimento circolare che suggerisce un senso di immutabilità. Il finale carico di sottintesi sembra aderire, insieme allo stesso *incipit*, alla pietra della sua terra, la Serbia, autentica testimone silente e immobile del tempo che fu e delle storie di eroi. Scritta in un particolare momento storico, quello delle sommosse in Montenegro e in Bosnia ed Erzegovina, la roccia della terra serba simboleggia la secolare resistenza del popolo di Jakšić agli oppressori:

I ovaj kamen zemlje Srbije,
Što, preteć' suncu, dere kroz oblak,
Sumornog čela mračnim borama,
O vekovečnosti priča dalekoj,
Pokazujući nemom mimikom
Obraza svoga brazde duboke.

Vekova tamnih to su tragovi,
Te crne bore, mračne pećine;
A kamen ovaj, k'o piramida
Što se iz praha diže u nebo,
Kostiju kršnih to je gomila
Što su u borbi protib dušmana
Dedovi tvoji voljno slágali,
Lepeći krvlju srca rođenog
Mišica svojih kosti slomljene,
Da unucima sprema busiju,

E questa roccia della terra di Serbia
Che, presaga del sole, squarcia una nube,
Ai boschi oscuri dal fronte tetro
L'eternità racconta lontana,
Dando a vedere con muta mimica
Del proprio volto le rughe profonde.

Dei secoli bui son essi le tracce,
Le nere rughe, le grotte oscure;
E questa roccia, come piramide
Che dalle ceneri s'innalza al cielo,
È d'ossa pietrose l'ammasso
Che nella lotta contro l'osmanide
Qui gli avi tuoi cumularono
Versandovi il sangue del cuore fraterno,
Le ossa spezzate delle proprie membra,
Perché per i nipoti sia già pronto il riparo

38 Vladimir Jovičić, *Jakšićeva «Otađzbina»*, «Književna istorija», 4-14, 1971, pp. 275-281.

39 Jovan Popović, *Đura Jakšić i njegovo doba*, in Milenko Popović (a cura di), *Ogledi o jugoslovenskim piscima*, Beograd, Kosmos, 1955, pp. 55-68; Ljubivoje Ršumović, *Đura Jakšić u vrtlogu romantizma*, «Lipar», 7, br. 24-25, 2005, pp. 171-173.

Oklen će nekad smelo, preziruć', Dušmana čekat' čete grabljive.	Di dove un giorno, sprezzanti, gagliardi, Dell'ottomano attendere la ladra stirpe.
I samo dotle, do tog kamena, Do tog bedema, Nogom ćeš stupit', možda, poganom, Drzneš li dalje?... Čućeš gromove Kako tišinu zemlje slobodne Sa grmljavinom strašnom kidaju; Razumećeš ih srcem strašljivim Šta ti sa smelim glasom govore, Pa ćeš o stenja tvrdom kamenu Brijane glave teme ćelavo U zanosnome strahu lupati... Al' jedan izraz, jednu misao, Čućeš u borbe strašnoj lomljavi: « <i>Otađbina je ovo Srbina!</i> »	E quando fin lì, fino a quella pietra, Fino a quel bastione, Il sudicio piede avrai posato, L'oserai oltrepassare?... Udirai come i tuoni Il silenzio della libera terra Stracceranno con orrendo rimbombo; Intenderà il tuo cuore atterrito Ciò che ti dicono con voce ardita, Sicché contro la dura parete di roccia La sommità del cranio rapato Tu batterai per il folle terrore... Ma una sola voce, un sol pensiero udrai Nello sconquasso orrendo della pugna: «Questa è dei serbi la Patria!»

Ma la pietra più lavorata del romanticismo serbo è quella dell'ultimo grande romantico, Laza Kostić (1841-1910), personalità controversa e inesauribile fonte di interesse per la critica che ne ha fatto un caso letterario.⁴⁰ Se oggi è universalmente considerato il fondatore della moderna poesia serba e il precursore delle avanguardie, in vita non sfuggiva allo stigma di uomo eccentrico che ben pochi erano disposti a prendere sul serio. Eppure, questo poeta sognatore fu tra gli scrittori più raffinati del suo tempo, esperto conoscitore delle lingue classiche e moderne, traduttore di Shakespeare,⁴¹ forse la coscienza stessa del romanticismo serbo. Di sicuro il suo genio poetico spiccò per le molte venature spirituali e filosofiche. La sua poesia, diversamente da quella di Radičević e Zmaj, si caratterizza per la poliedricità degli spunti tematici (oltre a basarsi sulla poesia popolare e sull'ellenismo, è memore della lezione dei moderni, tra cui appunto Shake-

40 Stanislav Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad, Forum, 1963; Miodrag Popović, *Poezija Laze Kostića*, «Književna istorija», 3-10, 1970, pp. 204-226; Marko M. Radulović, *Kulturološki ukrštaj i estetski ideali Laze Kostića*, in Svetlana Šeatović Dimitrijević, Maria Rita Leto, Persida Lazarević Di Giacomo (a cura di), *Acqua alta*, cit., pp. 113-142.

41 Vujadin Milanović, *Laza Kostić prevodilac i kritičar Šekspira: (1859-1909)*, Beograd, [s.n.], 1998.

speare) e per scelte stilistico-retoriche che insistono sull'allegoria e le accensioni fantastiche, sull'umorismo e i giochi di parole, dando luogo a più filoni, come quelli cosmico-filosofico, patriottico-filosofico ed erotico-filosofico. Non solo poeta, Kostić è il principale drammaturgo del romanticismo, noto per i drammi *Maksim Crnojević* e *Pera Segedinac*.

L'inquadramento del destino umano secondo una visione negativa e una percezione tragica della bellezza fa di Kostić un poeta cosmico, di qui l'analogia con *Luča mikrokozma* («Raggio del microcosmo», 1845) di Njegoš. Nella storia e nella cultura serba riecheggiano a intervalli regolari i versi della sua poesia più familiare, *Santa Maria della Salute* (1909),⁴² espressione di un amore non ricambiato ma anche elaborazione in chiave ideale del suo rapporto con l'Italia, principalmente con Venezia, oggetto di visita all'indomani della morte dell'amata, alla quale vanno i versi.⁴³ Nelle prime due strofe il poeta si rivolge alla Vergine invocando il perdono per quanto ha scritto e pensato circa la vicenda costruttiva della omonima basilica veneziana che si erige sulla Punta della Dogana: iniziata nel 1631 come voto alla Vergine per aver liberato la città dalla peste, fu realizzata dall'architetto Baldassare Longhena (1598-1682) in uno stile originale che mescola il tardo Rinascimento di Palladio alle novità del Barocco romano. Ma nella poesia Kostić compiange il sacrificio dei boschi della Dalmazia veneta, abbattuti per ricavare le migliaia di pali necessari all'immenso cantiere. Assorto nella contemplazione, viene sopraffatto dall'angoscia tanto da arrendersi e non incolpare più nessuno dei rovesci della sorte, mentre la basilica perpetua il ricordo della donna perduta per sempre. E se il tema è la morte, la sua evocazione è duplice, attraverso l'afflizione per chi non c'è più e la preghiera per il perdono dei peccati. Il verso «Santa Maria della Salute» chiude ogni strofa, di cui la prima si staglia quale esempio di lirismo che oltrepassa i confini dell'età romantica:

Oprosti, majko sveta, oprosti,
što naših gora požalih bor,
na kom se, ustuk svakoj zlosti,

Perdona, madre santa, perdona,
se dei monti nostri ho rimpianto il pino
sul quale, rimedio ad ogni male,

42 Zoran Gluščević, *Santa Maria della Salute: varijacije na ambivalentnu suštinu jednog poetskog motiva*, in Zoran Gluščević (a cura di), *Epoha romantizma*, Beograd, Nolit, 1972, pp. 436-451; Hadži Zoran Lazin (a cura di), *Vek pesme Santa Maria della Salute*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2009.

43 Kornelije D. Kvas, *Intertekstualnost pesme Santa Maria della Salute Laze Kostića*, in *Razvojni tokovi srpske poezije* (Naučni sastanak slavista u Vukove dane; Tom 42-2), Beograd, MSC, 2013, pp. 515-526.

blaženoj tebi podiže dvor;	a te benedetta s'è innalzato un tempio;
prezri, nebesnice, vrelo milosti,	tralascia, o celeste, o fonte d'amore,
što ti zemaljski sagraši stvor:	il peccato compiuto da creatura terrena:
Kajan ti ljubim prečiste skute,	io bacio pentito le falde tue pure,
Santa Maria della Salute.	Santa Maria della Salute.

Santa Maria della Salute è la metafora perfetta del canone della poesia romantica serba, fondato su due pilastri, vale a dire due quartetti di autori, che costituiscono lo snodo di questa tradizione e sembrano quasi prefigurare il vertice di una società che poggia su basi patriarcali e borghesi. E questo snodo letterario, vera struttura portante come in qualsiasi costruzione articolata, consente, sulla falsariga della basilica veneziana, di dar maggiore visibilità al profilo culturale della Serbia, in una società il cui vero terreno di scontro è da sempre costituito da una letteratura che si amalgama alle vicende del passato. Ne deriva un canone estetico capace di imprimere sicuro slancio all'intera civiltà dei Balcani, notoriamente condannati a una condizione di limbo per questioni mai del tutto risolte che affondano le radici nella geografia e nella storia.

**LA «SERVA FUGGITIVA»
NEL «REGNO DELL'INFINITO»:
I CONNOTATI ROMANTICI DELLA MUSICA**

Marco MATERASSI (*Conservatorio di musica E. F. Dall'Abaco - Verona*)
marco.materassi0@alice.it

RIASSUNTO: Nel sistema delle belle arti elaborato dai *philosophes* francesi e fondato sul principio della *imitation* la musica viene accolta purché sottomessa alla parola, che le fornisce il necessario supporto semantico, senza il quale essa «senza scopo e senza oggetto, non parla né allo spirito, né all'anima» (D'Alembert). Il dibattito si estende in area inglese e soprattutto tedesca e dopo il 1760, in un quadro generale in trasformazione sul piano del pensiero come della pratica musicale, le posizioni iniziali mutano in un sempre più diffuso riconoscimento alla musica di una propria autonomia linguistica. Maturano in Germania allo scadere del secolo le condizioni della svolta che cambia radicalmente la prospettiva estetica sulla musica. Da «serva fuggitiva» ribelle al dominio della parola, come l'aveva definita Metastasio nel 1765, essa diviene «la più romantica di tutte le arti» (Hoffmann) e si prepara a ricevere dal 1830 i contributi della prima vera generazione di compositori romantici.

ABSTRACT: In the *beaux-arts* system elaborated by the French *philosophes*, based on the principle of *imitation*, music is accepted only when it is subordinated to the supremacy of the word, which provides all the necessary semantic support, without which, «with no purpose and object, it speaks neither to the spirit, nor to the soul» (D'Alembert). The debate extends to the English and especially to the German-speaking area and after 1760, within a general context of ceaseless evolution in thinking as well as in the musical practice, the initial positions change in an increasing recognition to music of its own linguistic autonomy. In Germany, at the very end of the century, the conditions develop, that radically change the aesthetic guidelines for music. The «runaway serf», as Metastasio defined music in 1765, turns into the «most romantic of all the arts» (Hoffmann) and gets ready to receive since 1830 the contributions of the first true generation of romantic composers.

PAROLE CHIAVE: estetica musicale, enciclopedisti e la musica, musica romantica

KEY WORDS: musical aesthetics, the Encyclopaedists and music, romantic music

**LA «SERVA FUGGITIVA»
NEL «REGNO DELL'INFINITO»:
I CONNOTATI ROMANTICI DELLA MUSICA**

Marco MATERASSI (*Conservatorio di musica E. F. Dall'Abaco - Verona*)
marco.materassi0@alice.it

C'è una «serva fuggitiva» – la musica – che, da vera ingrata e «repubblichi-sta ribelle», si rivolta contro la sua signora – la poesia – e tenta di sottrarre il ruolo di primadonna sulla scena del melodramma. I fatti sono quelli esposti nella celebre requisitoria epistolare (1765) del signore dei libretti Pietro Metastasio:

Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa [...] ostentando solo le sue proprie ricchezze col ministero di qualche gorga imitatrice de' violini e degli usignoli, ha cagionato quel diletto che nasce dalla sola meraviglia, ed ha riscossi gli applausi che non possono a buona equità esser negati a qualunque ballerino di corda, quando giunga con la destrezza a superar la comune aspettazione. Superba la moderna musica di tal fortuna, si è arditamente ribellata dalla poesia [...] ha trattate le parole come un fondo servile obbligato a prestarsi a dispetto del senso comune, a qualunque suo stravagante capriccio, non ha fatto più risuonare il teatro che di coteste sue arie di bravura, e con la fastidiosa inondazione di esse ne ha affrettato la decadenza, dopo aver però cagionata quella del dramma miseramente lacero, sfigurato e distrutto da così scongiata ribellione [...] converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella.¹

Sui pericoli di certe libertà in musica aveva scritto qualche tempo prima anche Jean Le Rond D'Alembert:

Toutes les libertés se tiennent, et sont également dangereuses. La liberté de la musique suppose celle de sentir ; la liberté de sentir entraîne celle de penser, la li-

¹ Pietro Metastasio, *Lettera a Giovanni di Chastellux Landau* (Vienna, 15 luglio 1765), in Id., *Opere*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 5 voll., 1943-1954, vol. IV, *Epistolario*, p. 398. Sulla posizione di Metastasio in relazione alla musica cfr. Gilles De Van, *Le Rêve orphique de Metastase*, «Chroniques italiennes», 13, 1, 2008, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/DeVan13.pdf> (consultato il 30/12/2017).

berté de penser celle d'agir, et la liberté d'agir est la ruine des États. Conservons donc l'Opéra tel qu'il est, si nous avons envie de conserver le royaume, et mettons un frein à la licence de chanter, si nous ne voulons pas que celle de parler suive bientôt.²

Le pretese della «serva fuggitiva» tanto più possono apparire temerarie a quanti – non pochi – ritengono che solo grazie alla poesia la musica abbia un qualche diritto di cittadinanza fra le arti; diritto altrimenti negato-le dalla sua natura asemantica che non le permette di esprimere contenuti concettuali precisi e quindi di riprodurre in autonomia «la belle Nature». Per le sue ridotte possibilità di *imitation*, D'Alembert nel *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751) colloca la musica in fondo alla gerarchia delle arti:

Enfin la Musique, qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation : non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images ; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'invention et de ressources dans la plupart de ceux qui la cultivent.³

Più che di limiti intrinseci, si tratterebbe dunque di potenzialità ancora inespresso. D'altra parte è dell'ultima arrivata che si sta parlando. In origine «destinée à ne représenter que du bruit», la musica si è elevata solo molto di recente al rango di arte,⁴ divenendo «peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents senti-

2 Jean D'Alembert, *De la liberté de la musique* [1759], in Id., *Œuvres de d'Alembert*, Paris, Belin - Bossange, 1821, t. I, p. 520. Nel riprodurre i testi dei secoli XVIII e XIX si sono conservate tutte le lezioni originali, anche se difformi dall'uso moderno.

3 Jean D'Alembert, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, publié par François Picavet, Paris, Armand Colin et C^e, 1894, p. 49 (<http://www.e-theca.net/bibliothecavirtualis/autori/dalembert/dalembertdiscours.pdf>, consultato il 3/01/2018).

4 «La musique est peut-être de tous ces arts celui qui a fait depuis quinze ans le plus de progrès parmi nous» (*Ibid.*, p. 122). Di qui D'Alembert prende lo spunto per celebrare la musica francese e i suoi maggiori artefici, Jean-Baptiste Lully e soprattutto il contemporaneo Jean-Philippe Rameau, il quale «en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrivent en s'efforçant de l'imiter» (*Ibid.*).

ments de l'âme, ou plutôt ses différents passions»⁵ (prospettiva, questa, in linea con l'idea illuminista di progresso e modernità). A differenza delle altre arti, il suo passato rimane però ignoto, se non per quel poco che di essa emerge dalla dimensione oscura del mito:

À l'égard de la musique, elle a dû arriver beaucoup plus tard à un certain degré de perfection, parce que c'est un art que les modernes ont été obligés de créer. Le temps a détruit tous les modèles que les anciens avaient pu nous laisser en ce genre, et leurs écrivains, du moins ceux qui nous restent, ne nous ont transmis sur ce sujet que des connaissances très obscures, ou des histoires plus propres à nous étonner qu'à nous instruire. Aussi plusieurs de nos savants, poussés peut-être par une espèce d'amour de propriété, ont prétendu que nous avons porté cet art beaucoup plus loin que les Grecs ; prétention que le défaut de monuments rend aussi difficile à appuyer qu'à détruire, et qui ne peut être qu'assez faiblement combattue par les prodiges vrais ou supposés de la musique ancienne.⁶

All'epoca del *Discours* – e per lungo tempo ancora – la musica pare collocarsi sempre e ovunque soltanto nella dimensione della contemporaneità. Nessun musicista, per quanto celebrato sia stato in vita, sopravvive con la sua opera al proprio presente o, al più tardi, alla generazione successiva.⁷ Più che un bene culturale, la musica in circolazione nel corso del secolo XVIII continua a essere percepita soprattutto come un prodotto di consumo a rapida deperibilità:

Nothing in music is estimable, that is not new. No music tolerable, which has been heard before [...] this kind of reasoning is never applied to other intellectual gratifications; for no man was ever yet so weak as to object to the works of Virgil or Raffaële, that the one wrote seventeen hundred, or that the other painted two hundred and fifty years ago.⁸

5 *Ibid.*, pp. 49-50.

6 *Ibid.*, p. 86.

7 Fra le rare deroghe a questa tendenza si può citare il caso di Jean-Baptiste Lully, morto nel 1687, che in Francia continua a essere celebrato come una gloria nazionale. Le sue *tragédies lyriques* sono rappresentate sulle scene francesi fin verso la fine del Settecento, a cura dell'Académie Royale de Musique, istituita nel 1669 da Luigi XIV e con succursali in altre città francesi. Cfr. in proposito William Weber, *The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste*, «The Musical Quarterly», 70, 2, Spring 1984, p. 175.

8 John Hawkins, *An account of the institution and progress of the Academy of Ancient*

Pourquoi la musique est-elle plus sujette que les autres arts à l'empire de la mode, & pourquoi les préjugés à l'égard de la musique & de la peinture sont-ils si différents qu'on préfère presque toujours les tableaux les plus anciens & la musique la plus nouvelle ?⁹

Priva di bellezze antiche da coniugare al presente e di *classici auctores* cui fare riferimento, la musica corrente non interessa più di tanto l'*élite* intellettuale dell'epoca, appassionata soltanto all'annosa *querelle* che oppone la musica francese a quella italiana.¹⁰ Tutt'al più, in ambiente accademico, di musica si discute nei termini scientifici delle sue proprietà fisico-acustiche (magari ritrovando tracce di classicità in *auctoritates* antiche quali Pitagora o Boezio) in un confronto anche acceso rivolto soprattutto alle teorie armoniche di Jean-Philippe Rameau, con Jean D'Alembert e Jean-Jacques Rousseau fra i principali animatori della disputa.¹¹

Fra i *philosophes* si disserta anche sul fronte estetico-filosofico della musica, sempre in riferimento al principio generale dell'arte come imitazione della natura, «non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit».¹² Non dunque una copia servile, ma «une imitation sage & éclairée, qui ne la copie pas servilement; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles».¹³ L'imitazione è più gradevole dell'oggetto imitato in quanto, interponendo una giusta distanza dall'oggetto stesso, permette di provare «le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre»,¹⁴ con un effetto catartico che alle *belle arti* annette dunque anche un valore morale.

Music, London, s.e., 1770, p. 13.

9 «Journal de musique par une société des amateurs», 1773, 6, p. 10.

10 La polemica, innescata in Francia sul finire del Seicento, è vigorosamente alimentata dai *philosophes* fin oltre la metà del secolo seguente. Su questa e altre *querelles* che animano in Francia il dibattito intorno alla musica cfr. Enrico Fubini, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986, pp. 4-27.

11 Si vedano in proposito Alain Cernuschi, *D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'Encyclopédie*, «Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie», 21, 1996, pp. 145-161; Michael O'Dea, *Consonances et dissonances: Rousseau et D'Alembert face à l'œuvre théorique de Jean-Philippe Rameau*, «Recherches sur Diderot et sur L'Encyclopédie», 35, 2003, pp. 105-130.

12 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1747, p. 24.

13 *Ibid.*

14 Jean D'Alembert, *Discours*, cit., p. 48.

L'imitazione sarà anche il principio unificatore al quale ricondurre tutte le arti nel sistema esposto da Charles Batteux, ma le modalità con le quali l'imitazione opera nelle diverse arti, nella musica in particolare, sono differenti. È la natura stessa del linguaggio musicale a farne un'arte espressiva di sentimenti e passioni più che rappresentativa di oggetti e fenomeni di natura. Sua peculiarità è ritrarre l'invisibile, non rappresentando direttamente le cose, ma suscitando nell'animo le stesse emozioni che si provano nel vederle. Per Denis Diderot, prevale nella musica il piacere infallibile e istantaneo della sensazione pura e semplice,¹⁵ e ciò la distingue nettamente dalle altre arti quanto a processo imitativo:

La Peinture montre l'objet même, la Poésie le décrit, la Musique en excite à peine une idée [...]. Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs, celui dont l'expression est la plus arbitraire & la moins précise, parle le plus fortement à l'âme. Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination ; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la Musique est plus propre que la Peinture & la Poésie à produire en nous cet effet tumultueux ?¹⁶

Per Batteux la natura rappresentata dalla musica è quella interiore, ed è all'immediatezza sintetica del sentimento che il linguaggio dei suoni si rivolge: «La Musique me parle par des tons, ce langage m'est naturel: si je ne l'entends point, l'Art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner».¹⁷ La condizione è in ogni caso che la musica rimanga fedele alla parola, che individua senza equivoci le situazioni da rappresentare (di fatto, in questa prospettiva, la musica finisce per essere imitazione di una imitazione); non si comporti, insomma, da «serva fuggitiva» e non si conceda tutta al puro strumentismo che è solo inutile rumore e che «sans

15 « le plus beau morceau de symphonie ne feroit pas un grand effet, si le plaisir infallible & subit de la sensation pure & simple n'étoit infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque» (Denis Diderot, *Lettre à Mademoiselle ****, in appendice a *Lettre sur les sourds et muets, A l'usage de ceux qui entendent & qui parlent*, s.l., s.e., 1751, p. 302).

16 *Ibid.*, pp. 302-304. Su Diderot e la musica cfr. Alessandro Arbo, *Diderot et l'hiéroglyphe musical*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 30, 2001, pp. 65-80 (<http://journals.openedition.org/rde/60>, consultato il 31/01/2018).

17 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts*, cit., pp. 262-263. Sui concetti di sentimento e sensibilità nell'estetica musicale settecentesca cfr. Georgia J. Cowart, *Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought*, «Acta Musicologica», 56, 2, Jul. - Dec. 1984, pp. 251-266.

dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme». ¹⁸ La musica strumentale, che non rimanda ad altro da sé, rischia di far saltare il bel teorema razionalista della *imitation* e di compromettere l'assunto estetico in base al quale la musica può elevarsi al rango delle *belle arti*: mancando l'oggetto esterno da rappresentare – determinato da un testo – viene a cadere il presupposto stesso sul quale si fondano quelle «espèces de connaissances réfléchies» prodotte dalla imitazione creativa. In buona sostanza, la tesi di fondo è che solo grazie ai generi vocali la musica può aver posto, per quanto non il primo, nella scala delle arti.

Alla voce «Sonate» del suo *Dictionnaire de musique* (1768) Jean-Jacques Rousseau, pur riconoscendo che «les sonates sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie», conviene che «la Musique purement harmonique [strumentale] est peu de chose». È la parola «le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire». ¹⁹ Tutt'al più una *symphonie* (qui nel senso di 'parte strumentale') aggiungerà espressione in un canto, ma mai potrà sostituirsi alla parola cantata. Non di meno,

C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir ; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvements, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. ²⁰

Il potere della musica non si limita però al connubio con la parola: «Une Musique sans paroles est toujours musique. Elle exprime la plainte

18 Jean D'Alembert, *De la liberté de la musique*, cit., p. 544. Motivo conduttore dello scritto è la polemica contro la musica italiana, accusata tra l'altro di «un défaut peut-être incurable: l'amour excessif des Italiens pour la nouveauté» (*Ibid.*, p. 527) e di essere «encore plus défectueuse par le mauvais goût de ceux qui l'exécutent, que par les écarts de ceux qui la composent» (*Ibid.*, p. 540). Sul diffuso basso livello delle esecuzioni musicali nella Francia settecentesca cfr. Beverly Jerold, *Fontanelle's Famous Question and Performance Standards of the Day*, «College Music Symposium», 43, 2003, pp. 150-160.

19 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, cit., pp. 451-452.

20 *Ibid.*, p. 349.

& la joie indépendamment des mots, qui l'aident, à la vérité ; ma qui ne lui apportent, ni ne lui ôtent rien qui altère sa nature & son essence». ²¹ Nell'operare che le è proprio – la rappresentazione dei sentimenti – la musica comunica ciò che non è esprimibile a parole:

Il est vrai, dira-t-on, qu'il y a des passions qu'on reconnoît dans le chant musical, par exemple, l'amour, la joie, la tristesse : mais pour quelques passions marquées, il y en a mille autres, dont on ne sauroit dire l'objet. On ne sauroit le dire, je l'avoue ; mais s'ensuit-il qu'il n'y en ait point ? il suffit qu'on le sente, il n'est pas nécessaire de le nommer. Le cœur a son intelligence indépendante des mots ; & quand il est touché, il a tout compris. D'ailleurs, de même qu'il y a de grandes choses, auxquelles les mots ne peuvent atteindre, il y en a aussi de fines, sur lesquelles ils n'ont point de prise : & c'est surtout dans les sentimens que celles-ci se trouvent. ²²

Nelle dissertazioni dei *philosophes* sulla musica si vengono prefigurando – pur in modo non sempre organico, né esente da contraddizioni – linee di pensiero tendenti ad affermare l'autonomia del linguaggio musicale rispetto alle altre arti. In ragione della sua indeterminatezza concettuale, che parla soprattutto per impressioni «leggere e fuggitive», la musica apre a dimensioni percettive sconfinanti nelle libere associazioni dell'immaginario, non rappresentabili negli stretti termini della *imitation*, ma riconducibili al dominio della *expression*, vale a dire alla facoltà della musica di generare stati d'animo, anziché soltanto di rappresentarli mimeticamente.

Su queste premesse, rielaborate in un contesto culturale venuto nel frattempo mutando, si fonderanno gli sviluppi che l'estetica musicale avrà dal finire del XVIII secolo con il primo diffondersi del pensiero romantico. Una nuova realtà musicale sta infatti fermentando oltre l'orizzonte dei *philosophes* e degli intellettuali francesi, tutti compresi nel loro ruolo di arbitri del gusto ed educatori al bello dell'arte. ²³ I musicisti di professione e la

21 Charles Batteux, *Les Beaux-Arts*, cit., p. 39.

22 *Ibid.*, pp. 268-269.

23 «C'est aux Philosophes & aux gens de Lettres que la Nation doit, même sans s'en douter, son goût devenu depuis peu général pour la bonne Musique, ainsi que pour tous les beaux arts [...]. C'est encore aux Philosophes & au temps de fixer ce goût, & de le rendre sûr chez la Nation [...] L'autorité & le crédit des gens de Lettres avanceront sans doute ce terme si glorieux pour la France. C'est à eux, comme Professeurs de leur Nation & de l'Univers, d'éclairer la multitude par leurs lumières & de la guider par leurs

schiera dei praticanti amatoriali, privi delle credenziali di un passato illustre (cioè classico) da esibire, a differenza di letterati e cultori di belle arti rimangono ai margini del dibattito estetico. Dopo la metà del Settecento, però, svolgeranno anch'essi un ruolo attivo nella definizione di un diverso orientamento estetico riferito alla pratica concreta della musica, in particolare strumentale. Determinante in tal senso è il fenomeno della sempre maggiore diffusione di società concertistiche che offrono pubbliche stagioni per sottoscrizione, spesso organizzate da professionisti della musica anche in concorso con esponenti dell'emergente borghesia che, nell'esercizio diretto o indiretto della musica, individuano uno dei modelli aristocratici ai quali conformare la propria ascesa sociale. Avviate a Parigi e a Londra prima del 1730, queste iniziative si diffondono dopo il 1760, in Francia, in Inghilterra, in Germania ed in Austria, fino a costituire una capillare rete di circolazione cui il pubblico può accedere senza distinzione di classe d'appartenenza. L'ampliamento dell'utenza musicale ben oltre le cerchie ristrette di frequentatori dei *salons* nobiliari, dov'era stata fino ad allora circoscritta l'attività concertistica, ha diverse conseguenze, tutte determinanti nel processo di trasformazione che investe la musica sul piano estetico come su quello della sua ricezione. In primo luogo, l'incremento nella produzione e nella circolazione di opere musicali, in funzione dell'accresciuta domanda proveniente dalle società concertistiche (vi-ge sempre la consuetudine del continuo ricambio del repertorio), favorisce la musica strumentale, orchestrale e cameristica, e ne valorizza la funzione sociale contribuendo alla sua emancipazione dal ruolo subordinato assegnatole nell'ambito della teoria generale sulle arti imitative.

Per qualche decennio persiste comunque ancora l'influenza esercitata in Europa dai *philosophes* e dalle loro concezioni estetiche. Anche in ambiente tedesco si disserta sull'applicazione alla musica del principio di imitazione; e se non v'è dubbio che anima della musica sia l'espressione di sentimenti e passioni che «agisce irresistibilmente sui nostri cuori»²⁴ e senza la quale essa non è che un gradevole gioco sonoro, rimane comun-

préceptes » (Friedrich Melchior von Grimm, *Lettre [...] sur Omphale*, s.l., s.e., 1752, pp. 35-36).

24 «Der richtige Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften in allen ihren besondern Schattierungen [...] ist das vornehmste [...]. Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk [...] die unwiderstehlich auf unser Herz wücket» (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 voll., Leipzig, Adam Friedrich Böhme, 1782-1793, vol. II, p. 128).

que la convinzione che è in unione con la poesia che la musica esercita il più alto potere sull'animo, in quanto solo così si possono associare cause ed effetti, fatti e sentimenti.²⁵ Anche in ragione del valore morale che George Sulzer attribuisce alle arti come civilizzatrici della società che favoriscono l'inclinazione al bene e al vero, la musica può produrre una reazione nell'animo solo se l'oggetto della sensazione è inequivocabilmente identificato. Sulzer insiste perciò sulla preminenza della musica vocale, mentre «In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung im Spielen ange stellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgemein ein Lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen».²⁶

Per Johann Jakob Engel, tutta la musica è finalizzata alla rappresentazione di stati d'animo; anche quella strumentale, purché sia un unico sentimento che viene di volta in volta rappresentato, in una ordinata successione delle sue diverse manifestazioni:

Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk [...], muss die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannichfaltige Empfindungen aus beugt, muss eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von aussen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln.²⁷

25 «Sie würkt also zugleich auf die höhern Kräfte der Seele sie lässt uns Ursache und Wirkung, Handlung und Empfindung mit einander vergleichen [...] werden zur Veredlung unsers Herzens beytragen können» (*Ibid.*, p. 31).

26 Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Frankfurt und Leipzig, Weidmann, 3 voll., 1771-1774, vol. III, p. 468 («All'ultimo posto poniamo l'impiego della musica nei concerti, concepiti come puro passatempo o come esercizio d'esecuzione. A tale categoria appartengono i concerti, le sinfonie, le sonate, i soli, che in generale costituiscono un vivo e non spiacevole rumore, o un chiacchierio che affascina e diverte, ma non tocca il cuore»).

27 Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Malerey*, Berlin, Christian Friedrich Voss und Sohn, 1780, pp. 29-30 («una sinfonia, una sonata, o qualunque brano musicale senza parole o azione mimica, [...] devono essere la rappresentazione di un'unica passione, per quanto manifestata in una varietà di emozioni, che devono avvicinarsi l'una all'altra in un animo totalmente immerso nella passione, senza interferenze esterne nel libero corso delle idee»).

Ancora in termini di arte imitativa tratta la musica, nel 1752, l'inglese Charles Avison, che parla della prodigiosa «Force of Sound in alarming the Passions» e dei vari suoni di natura o stati d'animo che, riprodotti in musica, hanno un forte impatto emotivo, soprattutto con il sostegno della parola.²⁸

Dalle convenzionali prospettive estetiche prendono però le distanze alcune posizioni più chiaramente espresse verso l'indipendenza della musica dalla parola e dalle relazioni con le altre arti. Per John Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*, 1776), ad esempio, «there is no necessary connection between music and poetry [...] each is a separate and distinct language»²⁹ e la mente riconosce ogni successione di suoni come linguaggio della natura senza alcun bisogno di riferimenti esterni. Il principio dell'imitazione, che condizionerebbe il potere proprio della musica di operare sull'interiorità, è respinto ancor più decisamente da Thomas Twining, che afferma:

Music is not imitative but, if I may hazard the expression, merely suggestive [...]. In the best instrumental music, expressively performed, the very indecision itself of the expression, leaving the hearer to the free operation of his emotion on his fancy, produces a pleasure which nobody who is able to feel it, will deny to be one of the most delicious that music is capable of affording.³⁰

È la musica strumentale che beneficia soprattutto di questo affrancamento dai processi imitativi. Per quanto in posizione di inferiorità rispetto alla musica vocale, essa possiede una peculiare forza di suggestione

28 «Thus Music, either by imitating these various Sounds in due Subordination to the Laws of *Air* and *Harmony*, or by any other Method of Association, bringing the Objects of our Passions before us (especially when these Objects are determined, and made as it were visibly, and intimately present to the Imagination by the Help of Words) does naturally raise a Variety of Passions in the human Breast, similar to the Sounds which are expressed» (Charles Avison, *An Essay on Musical Expression*, London, C. Davis, 1752, pp. 3-4). Più avanti nello scritto Avison si sofferma sulle molte affinità fra la musica e la pittura («several Resemblances, or Analogies between this Art and that of *Painting*») indicandole dettagliatamente in otto punti (*Ibid.*, pp. 23-31).

29 Cit. in Alan Lessem, *Imitation and Expression: Opposing French and British Views in the 18th Century*, «Journal of the American Musicological Society», 27, 2, Summer 1974, p. 328.

30 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry, Translated [...] and Two Dissertations, on Poetical, and Musical, Imitation*, London, Payne & Sons *et alii*, 1789, p. 49.

– del tutto indipendente dall'imitazione – che, secondo il filosofo ed economista scozzese Adam Smith, nasce dalle relazioni melodiche e armoniche che in una successione di suoni si instaurano fra ciascuno di essi rispetto al grado fondamentale del brano. In tale rete di relazioni, ordinata anche in base al tempo musicale e al suo articolarsi ritmico, ogni suono prepara la mente a quello che segue e tale disposizione rende tutto più facile da comprendere e memorizzare³¹ (questo criterio richiama la «teoria dei rapporti» di Diderot e rimanda anche alla ben nota definizione kantiana di musica come «puro gioco delle sensazioni» [«blosses Spiel der Empfindungen»] attraverso il tempo, da intendersi propriamente quale «relazione strutturata di singole sensazioni sonore»³²). In ragione di questa autonomia sintattica un concerto strumentale ben composto, con varietà e perfetto accordo delle sue parti, «not only does not require, but it does not admit any accompaniment. A song or a dance, by demanding an attention which we have not to spare, would disturb, instead of heightening, the effect of Music».³³

In questa analisi del fenomeno sonoro dal punto di vista dell'ascolto, il cui esercizio focalizza l'attenzione e indirizza la mente a porre in relazione fra loro la sequenza dei suoni uditi, basandosi su parametri esclusivamente musicali, si presenta una prospettiva nuova. È comunque una questione di sensibilità individuale, dal momento che – come osserva Twining – per godere della musica strumentale non basta l'orecchio, è necessaria una specifica sensibilità: «But far the greater part even of those who have an ear for music, have only an ear, and to them this pleasure is unknown. The complaint, so common, of the separation of

31 «Without any imitation instrumental Music can produce very considerable effects; though its powers over the heart and affections are, no doubt, much inferior to those of vocal Music, it has, however, considerable powers: by the sweetness of its sounds it awakens agreeably, and calls upon the attention; by their connection and affinity, which follows easily a series of agreeable sounds, which have all a certain relation both to a common fundamental, or leading note, called the key note; and to a certain succession or combination of notes, called the song or composition. By means of this relation each foregoing sound seems to introduce, and as it were prepare the mind for the following; by its rhythms, by its time and measure, it disposes that succession of sounds into a certain arrangement, which renders the whole more easy to be comprehended and remembered» (Adam Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, London, T. Caldell jun. and W. Davies, 1795, p. 171).

32 Pietro Giordanetti, *Kant e la musica*, Milano, CUEM, 2001, p. 210.

33 Adam Smith, *Essays*, cit., p. 172.

poetry and music, was never, I believe, the complaint of a man of true musical feeling».³⁴

Tale tendenza a privilegiare gli aspetti sensoriali della ricezione musicale, se da una parte rinvia alla tradizione filosofica dell'empirismo, dall'altra ha a che fare con il proliferare di società e accademie concertistiche anche in centri periferici rispetto alle maggiori città (il fenomeno, in particolare dal 1760 in poi, riguarda, come s'è detto, oltre alla Francia, l'Inghilterra e i paesi tedeschi). Un pubblico eterogeneo, aristocratico e borghese – spartito fra quelli che George Sulzer, nella citata *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, distingue in *Kennern* (intenditori, in grado di esprimere giudizi motivati) e *Liebhabern* (chi trae diletto dalla musica, ma ne ignora le regole)³⁵ – assiste a eventi dei quali la musica è unica protagonista; non più accessorio di cerimoniali civili o religiosi, allegoria di qualche potere, ma essa stessa oggetto centrale dell'intrattenimento. Con l'abitudine all'ascolto si viene formando, nell'indistinta massa dei frequentatori di concerti, un fronte d'opinione del quale non può non tener conto la critica intellettuale, che incomincia così a misurarsi anche con la nuova sensibilità, per la musica strumentale in particolare, di *Kennern* e *Liebhabern*. Riscontro a tale tendenza è, soprattutto in Francia e Germania, la fioritura di periodici musicali, e di pagine dedicate alla musica su riviste d'arte o letterarie (ma anche di costume come il tedesco «Journal der Luxus und der Moden»). Avvisi editoriali e di eventi concertistici, recensioni di musiche o di opere e concerti, oltre a scritti di natura estetica, provvedono a informare il pubblico, ma anche a indirizzare il gusto collettivo, combinando gli aspetti pratici delle informazioni con la riflessione filosofica e qualche nozione di teoria e storia della musica. È significativo come alcune di queste pubblicazioni, con un occhio di riguardo ai destinatari, rechino titoli quali «Journal de musique par une société d'amateurs» (dal 1773) o il settimanale «The Musikalische Dilettant» (1770-1771),³⁶ così come fra le società concertistiche si trovano i *Liebhaber Konzerte* (Berlino, dal 1770) o il *Concert des Amateurs* (Parigi, 1769-1781).

34 Thomas Twining, *Aristotle's Treatise on Poetry*, cit., p. 49.

35 Cfr. Matthew Riley, *Johann Nikolaus Forkel on the Listening Practices of 'Kenner' and 'Liebhaber'*, «Music & Letters», 84, 3, Aug. 2003, pp. 418-419.

36 L'autore della pubblicazione, Johann Friedrich Daube, stampa nel 1773 un manuale di composizione dallo stesso titolo (*Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition*), con il quale il periodico viene spesso confuso.

Come la musica del presente perviene al centro delle attenzioni, anche quella del passato incomincia a essere oggetto di specifico interesse. Già nel citato *Essay on Musical Expression* (1752) Charles Avison fa riferimento a compositori contemporanei come Georg Friedrich Haendel e Francesco Geminiani (entrambi attivi in Inghilterra) o di un passato più o meno recente come Benedetto Marcello e soprattutto Arcangelo Corelli, i cui *immortal works* sono citati quali esempi di stile compositivo più vicino alla perfezione;³⁷ non mancano tuttavia richiami anche ad autori di un passato all'epoca considerato più che remoto, come l'inglese Thomas Tallis, Palestrina («Palestina» nel testo), Giacomo Carissimi. Le prime trattazioni generali che segnano la nascita di una storiografia musicale sistematicamente concepita sono però la *Storia della musica* di Gio. Battista Martini in 3 volumi (Bologna, 1757, 1770, 1781) circoscritta all'antichità, greca in particolare;³⁸ *A General History of the Science and Practice of Music* di John Hawkins in 5 volumi (Londra, 1776); *A General History of Music* di Charles Burney in 4 volumi (London, 1776-1789); *Allgemeine Geschichte der Musik* di Johann Nicolaus Forkel in 3 volumi (Leipzig, 1788-1801). A questi testi si può aggiungere la prima edizione moderna di fonti teoriche della musica medievale dal III al XV secolo riunite da Martin Gerbert nei tre volumi di *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1784).

La musica ritrova così il proprio passato e incomincia a togliersi di dosso quel senso di effimero che l'aveva accompagnata fino ad allora e che ancora appare in qualche misura presente nell'opinione di Burney, per il quale la musica rimane «an innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing».³⁹ In ogni caso, aver inquadrato la musica come disciplina in un sistema organico del sapere – cui concorrono filosofia, metodo storiografico, competenze fisico-matematiche, oltre che di tecnica e pratica musicali – le conferisce una dimensione culturale inedita che, con l'emergere dal passato di quella antichità fin ad allora assente, apre prospettive nuove anche al suo presente.

37 Charles Avison, *An Essay...*, cit., p. 79.

38 Rimane manoscritto l'abbozzo, piuttosto avanzato e consistente, di un «Quarto libro» (dalla musica liturgica occidentale dei primi secoli alle origini e sviluppo del contrappunto fino agli inizi del secolo XV). Cfr. in proposito Agostino Ziino, *Martini studioso della musica medievale*, in Angelo Pompilio (a cura di), *Padre Martini, musica e cultura nel Settecento europeo*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 55-72.

39 Charles Burney, *A General History of Music*, London, Payne, 3 voll., 1789², I, p. XVII.

In un quadro generale in via di evoluzione, sul piano del pensiero come nel vivo della pratica musicale, maturano, in ambiente tedesco, le condizioni che condurranno, allo scadere del secolo, a una svolta rivoluzionaria, capace di mutare radicalmente la visuale estetica sulla musica rispetto alle teorie elaborate in Francia nei decenni precedenti. Come e quanto si ridefiniscano attraverso l'ultimo trentennio del Settecento le posizioni sulla musica, si coglie in alcuni degli scritti di Johann Gottfried Herder, dalla *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* («Trattato sulle origini del linguaggio», 1770) attraverso *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch* («Ha maggior efficacia la pittura o la musica? Un dialogo fra gli dei», 1785) e *Cäcilia* (1793), fino a *Kalligone* (1800). Nella *Abhandlung* Herder riprende le teorie di Rousseau, raccolte nell'*Essai sur l'origine des langues* (stesura 1755-1762, ed. post. 1781), sull'origine comune di linguaggio e musica nell'espressione delle passioni («Les premier motifs qui firent parler l'homme furent des passions [...]. Les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue»).⁴⁰ Anche Herder parla della musica come della prima lingua di cui l'uomo si servì per esprimere le passioni (*Sprache der Leidenschaften*), della primordiale unità del linguaggio e della musica e quindi della coesione di parola e suono con conseguente supremazia della melodia – dunque della musica vocale – quale fondamento dell'esperienza musicale. Da questa tesi iniziale, ancora vicina a Rousseau ma che porta in primo piano l'interiorità e il sentimento rispetto alla ragione, Herder perviene nel *Göttergespräch* (dove si immagina una disputa fra le muse della pittura, della poesia e della musica) ad affermare il primato della musica sulle altre arti: «Mir dient der Tanz wie die Worte; Gebärden und Bewegungen, wie deine Werke; und eigentlich schließe ich alles dieß, Modulation, Tanz, Rhythmus in mich».⁴¹

40 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie et de l'imitation musicale*, http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf pp. 12, 44 (consultato il 13/01/2018).

41 Johann Gottfried Herder, *Ob Malerei oder Tonkunst eine größere Wirkung gewähre? Ein Göttergespräch*, in Id., *Sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst, Dreizehnter Theil*, Herausgegeben durch Johann v. Müller, Karlsruhe, im Bureau der deutschen Classiker, 1821, p. 87 («Sono al mio servizio la danza e le parole; gesti e movimenti, come le tue opere; e in effetti tutto questo in me io comprendo, modulazioni, danza, ritmo»).

Rimane ancora, di fondo, una qualche resistenza verso la forza irrazionale della musica («Du Tonkunst [...] regst die Empfindungen und Leidenschaften, aber dunkler Weise»)⁴² per avvicinare la quale alla comprensione umana dovrebbe intervenire una guida chiarificatrice. In *Cäcilia*, rievocando la figura della santa patrona della musica, Herder si sofferma sulla musica religiosa, gettando «le basi per la rivalutazione della musica 'pura', non contaminata dall'elemento verbale, che trova la più alta giustificazione della sua esistenza proprio in virtù del legame con il Divino»: «Col tempo la musica assunse, attraverso gli inni cristiani, uno stile e una maniera del tutto diversi [...]. Presso i Greci era la poesia a dominare, e la musica la servitrice. Ora la musica era dominante, e la malaticcia poesia metrica le faceva da serva».⁴⁴

L'idea della musica non più serva, ma dominatrice, liberata dalla soggezione alla parola, matura definitivamente in *Kalligone*: «Auch die Musik muß Freiheit haben, allein zu sprechen, wie ja die Zunge für sich spricht, und Gesang und Rede nicht völlig dieselben Werkzeuge gebrauchen. Ohne Worte, bloß durch und an sich, hat sich die Musik zu Kunst ihrer Art gebildet».⁴⁵

Guidano Herder a quest'ultimo approdo gli indirizzi di una nuova estetica della musica facenti capo al circolo di Jena dove, attorno alla rivista «Athenäum» dei fratelli August Wilhelm e Friedrich Schlegel si forma, a cavallo del secolo, la prima generazione romantica. Figura di riferimento in tale contesto è quella di Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), *Hofkapellmeister* dal 1775 alla corte di Federico II. Allievo di Immanuel Kant a Königsberg assieme a Herder,⁴⁶ Reichardt fu letterato, pubblicitista di valore

42 *Ibid.*, p. 89 («Tu musica [...] susciti sentimenti e passioni, ma in modo oscuro»).

43 Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, Firenze, Firenze University Press, 2009, p. 91, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3804.pdf> (consultato il 19/01/2018). Sull'influenza della religione protestante nel pensiero di Herder, cfr. *Ibid.*, pp. 88-94.

44 Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, cit. in Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., p. 132.

45 Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, Zweiter Band, in Id., *Sämmtliche Werke. Zur Philosophie und Geschichte*, Stuttgart und Tübingen, J.G. Gotta'schen, 1830, Vol. 19, p. 15 («Anche la musica deve avere la libertà di parlare da sola, così come la lingua parla da sé, e il canto e il parlare non usano del tutto gli stessi strumenti. Senza parole, da sola e tramite se stessa la musica è divenuto un'arte di genere proprio»).

46 Per un profilo di Reichardt cfr. Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., pp. 94-108;

nel suo «Musikalisches Kunstmagazin» (otto fascicoli in due annate 1782 e 1791) e in altri periodici d'arte e letteratura. Sensibile, come già Sulzer, ai valori formativi ed educativi della musica e al ruolo che l'arte in generale può svolgere nella società, Reichardt incarna il prototipo di un musicista nuovo, la cui militanza professionale s'unisce a un impegno intellettuale fin lì sconosciuto fra i musicisti. Egli condivide con Herder l'idea di un profondo valore spirituale della musica, influenzati entrambi – come osserva Marco Di Manno – «dalla tradizione luterana e illuminati dalla scoperta della polifonia sacra rinascimentale, soprattutto italiana [...]. Al pari della fede religiosa, la musica si configura come una potente esperienza interiore che offre all'uomo una speranza, una via d'uscita dalla miseria e dalle sofferenze della realtà quotidiana». ⁴⁷ Di fondo, v'è sempre il concetto herderiano di *Andacht*, disposizione d'animo ai limiti della contemplazione estatica che opera tanto nella sfera religiosa quanto in quella musicale: «*Andacht ist's, die den Menschen und eine Menschenversammlung über Worte und Gebärden erhebt, da dann seinen Gefühlen nichts bleibt als – Töne [...]. Die Andacht will nicht sehen, wer singt; vom Himmel kommen ihr die Töne; sie singt im Herzen; das Herz selbst singet und spielet*» ⁴⁸ (anche per il filosofo Friedrich Schleiermacher «religione e arte stanno l'una accanto all'altra, come due anime amiche, la cui intima parentela, per quanto da esse intuita, risulta loro ancora estranea»). ⁴⁹

All'ideale dell'*Andacht* si riconduce quello di «una vita pura, innocente, nobile» da consacrare all'arte come a una missione sacerdotale, quale si profila in particolare nell'incompiuto romanzo *Leben des berühmten Tonkünstler Wilhelm Friedrich Gulden nachher gennant Guglielmo Enrico Fiorino* («Vita del celebre musicista Wilhelm Friedrich Gulden, in seguito chiamato Guglielmo Enrico Fiorino», 1779), che è stato definito come

Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 67-105.

47 Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., p. 18.

48 Johann Gottfried Herder, *Kalligone*, cit., p. 16 («La devozione eleva l'individuo come la collettività al di sopra delle parole e dei gesti, fino a che dei suoi sentimenti nulla rimane se non suoni [...]. Alla devozione non interessa chi canta; dal cielo le arrivano i suoni; essa canta nel cuore; il cuore stesso canta e suona»).

49 Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799), cit. in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere. Scritti di arte, estetica e morale in collaborazione con Ludwig Tieck*, a cura di Elena Agazzi, Milano, Bompiani, 2014, p. 86.

il «primo e unico romanzo musicale del periodo illuminista».⁵⁰ È il primo ritratto letterario 'dal vero' della musica, vista dalla parte di chi professionalmente la pratica e vive il quotidiano dissidio fra la personale aspirazione a un'arte pura, spiritualmente edificante e socialmente utile, e la condizione di oppressione nella quale il musicista è costretto a vivere per il suo stato di soggezione al potere e per la volgarità dell'ambiente in cui opera. Qui, e attraverso una intensa attività pubblicista sui periodici tedeschi e i saggi epistolari (1774-1810), Reichardt sviluppa il suo impegno politico (sostiene tra l'altro la causa della Rivoluzione francese), convinto com'è che l'arte in quanto funzione sociale non possa essere disgiunta da una militanza ideologica orientata al progresso civile e culturale della comunità d'appartenenza.

Il pensiero di Reichardt rappresenta un punto estremo di saldatura con l'ideologia illuministica – i rimandi a Rousseau, la predilezione per il canto popolare come eco del linguaggio umano primigenio, lo scetticismo verso la musica strumentale («le tanto innaturali *sonate e sinfonie*, i *concerti* e gli altri brani della nostra nuova musica»), l'elemento razionale quale contenimento alle insorgenze passionali – ma anche un punto iniziale di discontinuità rispetto a essa, nella concezione della musica come esperienza spirituale nella quale conciliare l'universale dell'arte e l'individuale della libertà e autonomia dell'artista, nella presa di coscienza delle responsabilità sociali che egli va ad assumersi.

La vera svolta arriva però nel 1796-1799 con l'apparire delle opere letterarie di Wilhelm Heinrich Wackenroder, integrate e in parte pubblicate dall'amico Johann Ludwig Tieck poco dopo la precoce scomparsa dell'autore nel 1798. Vicini alla cerchia di Jena, entrambi hanno legami d'amicizia con Reichardt, del quale Wackenroder è per un periodo anche allievo. Da queste frequentazioni e influenze reciproche provengono le *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* («Effusioni del cuore di un monaco amante dell'arte», 1796) e le postume *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst* («Fantasie sull'arte per amici dell'arte», 1799).

Sui contributi di Wackenroder alla fondazione di un'estetica musicale romantica è stato scritto molto;⁵¹ in particolare sul racconto biografi-

50 Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt*, cit., p. 69. Sul *Gulden-Roman* cfr. *Ibid.*, pp. 69-76.

51 Anche per le relative bibliografie, oltre ai citati lavori di Marco Di Manno e Serena Alcione, cfr. Fausto Cercignani, *Wilhelm Heinrich Wackenroder. Arte e vita fra finzione e realtà*, «Studia theodisca», II, 1995, pp. 177-231, ed. digitale 2011,

co *Das merkwürdige musikalische Leben der Tonkünstlers Joseph Berglinger* («La straordinaria vita musicale del compositore Joseph Berglinger») che chiude i diciotto scritti delle *Herzensergießungen*. Nella galleria dei ritratti letterari di musicisti Berglinger arriva dopo il Gulden di Reichardt, assieme al Kapellmeister Lockmann del romanzo *Hildegard von Hohenenthal* (1796) di Wilhelm Heinse,⁵² e prima del Kreisler di E.T.A. Hoffmann. Accomuna la figura di Gulden, certo nota a Wackenroder, e quella di Berglinger un amore devoto e incondizionato per l'arte («andächtige Liebe zur Kunst», che Tieck attribuisce a Wackenroder), ma Berglinger non ha la passione sociale di Gulden. Come il monaco narratore delle *Herzensergießungen*, che vive in volontario distacco dalla società la sua vocazione spirituale all'arte, Berglinger sceglie di isolarsi dal contesto circostante per sottrarsi all'«amaro dissidio tra il suo innato entusiasmo etereo e la partecipazione alla vita terrena di ogni essere umano, che ogni giorno ci strappa con forza dalle nostre fantasticherie».⁵³ Una vita, la sua, da vivere nella contemplazione di natura e arte, «due lingue meravigliose» dalla forza misteriosa, «per mezzo delle quali il Creatore ha concesso all'uomo di cogliere e di comprendere in tutta la loro potenza le cose celesti, almeno (per non esprimersi in maniera presuntuosa) nei limiti di ciò che è consentito a delle creature mortali»⁵⁴. «La musica è senza dubbio l'ultimo mistero della fede, la mistica, la religione interamente rivelata»,⁵⁵ si legge in *Symphonien* di Tieck, penultima parte delle *Phantasien über die Kunst*. Essa possiede il potere fascinatore dell'invisibile, dell'ineffabile; e questa attrazione porta il monaco di Wackenroder dalle riflessioni sull'arte figurativa, cui è dedicata la gran parte delle *Herzensergießungen*, a quelle conclusive sulla musica attraverso la figura dell'irrequieto Berglinger, quale naturale approdo

<https://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/article/view/2076/2308> (consultato il 28/01/2018); Mario Videira, *La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte nell'Herzensergießungen di Wackenroder e Tieck*, in «Studia theodisca», XVI, 2009, pp. 135-152; Elena Agazzi, *Le Effusioni di cuore di un monaco amante dell'arte e il sogno rinascimentale*, in Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., pp. 74-99.

52 Su Heise cfr. Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito*, cit., pp. 19-20, 51-76 e, sulla genesi e ricezione del romanzo, pp. 139-161; Thomas Irvine, *Reading, Listening, and Performing in Wilhelm Heinse's Hildegard von Hohenenthal*, «The Journal of Musicology», 30, 4, Fall 2013, pp. 502-529.

53 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., p. 263.

54 *Ibid.*, p. 191.

55 Cit. in Giovanni Guanti (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1981, p. 121.

di un pellegrinaggio tutto interiore. Via privilegiata d'accesso all'ineffabile è la musica strumentale, il «regno di idee oscure» di Herder dove la parola con i suoi vincoli concettuali non riesce a penetrare:

Quando tutti i moti più intimi del nostro cuore [...] spezzano con un grido solo gli involucri delle parole, come se queste fossero la tomba della profonda passione del cuore, proprio allora quelli risorgono, sotto altri cieli, nelle vibrazioni di corde soavi di arpe, come in una vita dall'al di là, piena di trasfigurata bellezza, e festeggiano come forme d'angeli la loro risurrezione.⁵⁶

Sciolto ogni legame con l'elemento verbale, e divenuta per Tieck «arte indipendente e libera, sottoposta unicamente alle norme che essa stessa si prescrive», la musica può celebrare «l'ultimo altissimo trionfo degli strumenti: dico quei divini e grandi pezzi di sinfonia (creati da anime ispirate), dove non è descritto un unico sentimento, ma dove sbocca tempestosamente tutto un mondo, tutto il dramma delle passioni umane»⁵⁷:

Nessuna arte umana può rappresentare con parole dinanzi ai nostri occhi lo scorrere di una massa d'acqua variamente agitata [...]; la parola può solo contare e nominare scarsamente le variazioni, ma non può rappresentare visibilmente i trapassi e le trasformazioni da una goccia all'altra. E ugualmente avviene con la misteriosa corrente che scorre nelle profondità dell'anima umana: la parola enumera, nomina e descrive le trasformazioni di questa corrente, servendosi di un materiale a questa estraneo; la musica invece ci fa scorrere davanti agli occhi la corrente stessa. Audacemente la musica tocca la misteriosa arpa e traccia in questo oscuro mondo, ma con un preciso ordine, precisi e oscuri segni magici, le corde del nostro cuore risuonano e noi comprendiamo la loro risonanza.⁵⁸

La musica è esperienza totalizzante, che coinvolge anche l'ascolto, descritto da Wackenroder come raccoglimento devoto, abbandono al flusso sonoro, in completo isolamento dal resto dell'uditorio:

56 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst* («La particolare profonda essenza della musica», 1799), cit. in *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, cit., pp. 109-110.

57 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Scritti di poesia e di estetica*, cit. in Elena Alcione, *Wackenroder e Reichardt*, cit., pp. 150-151.

58 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst*, cit., p. 110.

Quando Joseph assisteva a un concerto, si sedeva in un angolo, senza volgere lo sguardo verso la splendida folla di spettatori, e si metteva ad ascoltare con la stessa devozione, come se fosse in chiesa, silenzioso e immobile allo stesso modo, e con gli occhi che guardavano a terra. Non gli sfuggiva neppure la minima nota, e, per la prolungata attenzione, si sentiva alla fine indebolito e spossato. La sua anima eternamente in movimento era tutta un gioco di suoni; era come se fosse staccata dal corpo e vibrasse libera tutt'intorno, o perfino come se il suo corpo fosse divenuto tutt'uno con l'anima, tanto libero e leggero tutto il suo essere era avvolto dalle belle armonie e tanto facilmente le minime sfumature e l'andirivieni delle note s'imprimevano nella sua tenera anima.⁵⁹

Immergendo tutto se stesso nella musica, Berglinger cerca una conciliazione per lui impossibile fra arte e vita. Nel suo solipsistico ripiegamento egli aspira all'assoluto attraverso le bellezze della musica, anch'essa lingua meravigliosa e misteriosa che parla dell'«invisibile che aleggia sopra di noi»⁶⁰ e che gli offre la sia pur provvisoria consolazione di qualche estatica ebbrezza spirituale.

Negli scritti di Wackenroder si delineano alcuni dei tratti fondamentali dell'estetica musicale romantica, che si vengono poi precisando nell'opera di E.T.A. Hoffmann, creatore anch'egli di una figura letteraria di musicista, il *Kapellmeister* Johannes Kreisler, protagonista di un gruppo di testi raccolti sotto il titolo *Kreisleriana* (parte dei *Phantasiestücke in Callots Manier*, 1815).⁶¹ L'inquietudine spirituale del personaggio non si sublima però in uno stato di «etereo entusiasmo» come quello di Berglinger, ma assume i più tormentosi connotati delle sue visionarie ossessioni che mostrano un ancor più crudo dissidio fra l'ideale dell'arte e il reale della società. Ai deliri di Kreisler fanno da contrappeso le meditate riflessioni di Hoffmann critico musicale. Gli scritti in tale ambito appaiono dal 1809 sulle colon-

59 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *La straordinaria vita del musicista Joseph Berglinger*, in Id., *Opere e lettere...*, cit., p. 263.

60 Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Opere e lettere...*, cit., p. 191.

61 Il personaggio appare inizialmente nel racconto *Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden* («Dolori musicali del maestro di cappella Johannes Kreisler») pubblicato anonimo da Hoffmann sull'«Allgemeine Musikalische Zeitung», XII, 26 Sept. 1810. Su di lui Hoffmann tornerà in seguito con la novella *Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biografie des Kapellmeisters Johannes Kreislers in zufälligen Makulaturblättern* («Considerazioni del gatto Murr sulla vita assieme alla biografia frammentaria del maestro di cappella Johannes Kreisler in scartafacci sparsi»), 1819-1821.

ne dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» per confluire poi in *Kreisleriana*. Il più noto e commentato di tali scritti è la recensione della *Quinta Sinfonia* beethoveniana pubblicata il 4 luglio 1810 sul periodico e rivisto nel 1813 per il suo inserimento in *Kreisleriana* sotto il titolo *Beethovens Instrumentalmusik*.⁶² La concezione romantica della musica trova qui la sua compiuta definizione:

Sollte, wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, nicht immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hilfe, jede Beimischung einer andern Kunst (der Poesie) verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen dieser Kunst rein ausspricht? Sie ist die romantischste aller Künste, beinahe möchte man sagen, allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf [...]. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnewelt, die ihn umgibt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben [...]. In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affekte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft - Liebe - Hass - Zorn - Verzweiflung usw., wie die Oper sie uns gibt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.⁶³

62 Nell'assai vasta bibliografia hoffmanniana, generale e relativa alla musica, si segnalano: Helmut Göbel, *E.T.A. Hoffmanns Sprache zur Musik*, « E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch », 2, 1994, pp. 78-87; Oliver Huck, *E.T.A. Hoffmann und Beethovens Instrumental-Musik*, in *Ibid.*, pp. 88-99; Abigail Chantler, *E.T.A. Hoffmann's musical aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2006.

63 E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik*, in Id., *Musikalische Novellen und Aufsätze*, Leipzig, Im Insel Verlag, s.d., p. 41 («Quando si parla della musica come di un'arte autonoma, non si dovrebbe sempre intendere la sola musica strumentale, la qual respingendo ogni aiuto, ogni mescolanza con un'altra arte (la poesia), esprime con purezza l'essenza propria e specifica dell'arte e sola la fa conoscere? La musica è la più romantica di tutte le arti, anzi si potrebbe dire che è l'unica veramente romantica, perché solo l'infinito è il suo oggetto [...]. La musica dischiude all'uomo un regno sconosciuto, un mondo che nulla ha in comune con l'esteriore mondo dei sensi, che gli è attorno, e nel quale lascia tutte le sensazioni definibili con precisione, per abbandonarsi a una inesprimibile nostalgia [...]. Nel canto, dove la poesia accenna con parole ad affetti precisi, la magica forza della musica agisce come il prodigioso elisir dei saggi, poche gocce del quale rendono più prelibata e straordinaria ogni bevanda. Ogni passione - amore - odio - ira - disperazione e così via, mostratoci dall'opera

Ribaltando la concezione illuminista dell'arte imitativa, nella quale è la parola a colmare di senso l'indeterminatezza della musica, è ora la musica con la sua spinta trascendente a dare compimento a ciò che la parola determina per accenni. La «serva fuggitiva» d'un tempo si insedia sovrana nel «regno dell'infinito» e diviene dono per lo spirito dell'uomo:

Wie ist doch die Musik so etwas höchst Wunderbares, wie wenig vermag doch der Mensch ihre tiefen Geheimnisse zu ergründen! Aber wohnt sie nicht in der Brust des Menschen selbst und erfüllt sein Inneres so mit ihren holdseligen Erscheinungen, daß sein ganzer Sinn sich ihnen zuwendet und ein neues, verklärtes Leben ihn schon hienieden dem Drange, der niederdrückenden Dual des Irdischen entreißt? Ja, eine göttliche Kraft durchbringt ihn, und mit kindlichen frommen Gemüte sich dem hingebend, was der Geist in ihm erregt, vermag er die Sprache jenes unbekanntes romantische Geisterreiche zu reden.⁶⁴

Questa estetica musicale dai connotati romantici, che si viene formando fra lo scadere del Settecento e il secondo decennio dell'Ottocento, delinea una condizione della musica che non trova riscontro nella sua realtà e nella pratica coeve. L'orizzonte di riferimento della nuova metafisica musicale è quello filosofico-letterario della Germania settentrionale protestante, lungo l'asse Königsberg-Jena-Berlino, distante dall'epicentro stilistico della musica allora corrente: la Vienna di Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven, artefici di quello che la musicologia in seguito identificherà come il *Wiener Klassik* (classicismo viennese), collocabile nei termini cronologici indicativi 1780-1830. Al *Wiener Klassik* manca per altro la contemporanea elaborazione di una propria estetica, poiché «in Austria e nel Sud cattolico mancavano le premesse fi-

viene rivestita dalla musica con i riflessi purpurei del romanticismo, e pure ciò che s'è provato nella vita ci conduce oltre la vita, nel regno dell'infinito»).

64 E.T.A. Hoffmann, *Ombra adorata!*, in *Ibid.*, p. 36 (« Che cosa tanto meravigliosa è la musica, e quanto poco è dato all'uomo di penetrare i suoi profondi misteri! Ma non abita essa nel cuore dell'uomo e riempie il suo spirito di incantevoli immagini, così che ogni suo senso si volge a esse e una nuova vita radiosa lo sottrae all'oppressione di quaggiù e al soffocante tormento della sua terrena esistenza? Sì, una forza divina lo penetra e abbandonandosi con animo puro e ingenuo a quanto lo spirito suscita in lui, egli è capace di parlare la lingua di quello sconosciuto e romantico regno degli spiriti»). Il titolo del saggio, anch'esso incluso in *Kreisleriana*, deriva (come Hoffmann indica in una nota al titolo) da una celebre aria sostitutiva del soprano Girolamo Crescentini per l'opera *Giulietta e Romeo* (1796) di Nicola Zingarelli.

losofico-letterarie perché potesse nascere una riflessione estetico musicale di un certo respiro». ⁶⁵ Ciò determina il paradosso della convivenza «di una musica classica senza estetica musicale classica e di una estetica musicale romantica senza musica romantica». ⁶⁶

In realtà, all'epoca, non esiste nemmeno il concetto di 'classico' in relazione alla musica. A parlare per primo di un *periodo classico* per la musica è, nel 1836, Amadeus Wendt, professore di filosofia a Lipsia e a Göttingen, studioso di estetica e musicista dilettante. Alcuni suoi scritti sulla musica di Beethoven lasceranno segni importanti sulla critica beethoveniana successiva. ⁶⁷ Wendt è uno dei collaboratori dell'«Allgemeine Musikalische Zeitung», dove pure E.T.A. Hoffmann pubblica i suoi articoli; inoltre, con Robert Schumann, Wendt fonda il periodico «Neue Zeitschrift für Musik», organo delle avanguardie musicali romantiche al quale Schumann affida tutte le sue riflessioni sulla musica propria e del periodo.

Di «classische Periode» Wendt parla in *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland und wie er geworden* («Sullo stato attuale della musica, soprattutto in Germania, e come essa si è sviluppata»):

Mit Beethoven eine Große Epoche herbeigeführt worden ist, eine Epoche, durch welche die weltliche Musik den Gipfel ihrer Energie und Bedeutsamkeit erstieg. Ist eine solche Epoche vorübergegangen und haben die Ideen, welche sie ans Licht rief, in ihrer Unmittelbarkeit das Publikum durchdrungen, dann macht sie die Reflexion auf ihre Wirkung und Bedeutung um so mächtiger geltend, je mehr die Gegenwart bestrebt ist, dieselben in mannichfaltigen Gestalten durchzuarbeiten, andernteils aber das Bedürfniß der Zeit nach neuer Entwicklung hindrängt [...]. Es ist aber unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen durch welche sie vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: Haydn, Mozart, Beethoven. ⁶⁸

65 Carl Dahlhaus, *L'estetica musicale romantica e il classicismo viennese*, «Nuova rassegna di studi musicali», II, 1, 1978, p. 47.

66 *Ibid.*, p. 48.

67 Si tratta della serie di articoli sotto il titolo *Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio* («Riflessioni sulla musica più recente e quella di Beethoven, soprattutto sul Fidelio») pubblicati da Wendt sull'«Allgemeine musikalische Zeitung» nel 1815.

68 Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in*

Wendt non è il primo a individuare nel «trifoglio» la sommità di un'epoca musicale. Già nel 1805 Christian Friedrich Michaelis afferma che «in manchen großen Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven u.a. findet man eine Anordnung, einen Geist, ähnlich dem großen Plan und Charakter eines Heldengedichts»⁶⁹ e Hoffmann cinque anni dopo, nella citata recensione della *Quinta sinfonia* di Beethoven, scrive che

Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihren vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven. Die Instrumental-Compositionen alle drey Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt.⁷⁰

L'attributo di «romantico» alle opere dei tre musicisti riguarda il loro carattere «progressivo» in relazione all'autonomia della musica «assoluta» strumentale e la capacità di esprimere «con purezza l'essenza propria e specifica dell'arte»; una «purezza romantica» che appartiene in particolare a Beethoven, il quale

erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beetho-

Deutschland und wie er geworden, Göttingen, In der Dieterichschen Buchhandlung, 1836, pp. 1-3 («Con Beethoven è stata introdotta una grande epoca nella musica, un'epoca nel corso della quale la musica profana ha raggiunto il vertice della sua energia e la sua importanza più significativa. Ora che tale epoca è passata e che le idee lì venute alla luce si sono insinuate nel pubblico fino a divenire familiari, è il momento di riflettere sul loro effetto e sul loro significato, tanto più il presente tende a riprendere quelle idee nelle forme più diverse, mentre le necessità del tempo spingono a nuovi sviluppi [...]. È però impossibile parlare del presente musicale senza riandare al periodo cosiddetto classico e ai corifei che l'hanno preparato. Qui ci illumina il trifoglio: Haydn, Mozart, Beethoven»).

69 Christian Friedrich Michaelis, *Einige Bemerkungen über das Erhabene der Musik* («Alcune osservazioni sul sublime della musica»), «Berlinische Musikalische Zeitung», 46, 1805 («In molte grandi sinfonie di Haydn, Mozart, Beethoven e altri, si trova un ordine, uno spirito affine al grande piano e al carattere di un poema epico»).

70 E.T.A. Hoffmann, *Beethovens Instrumentalmusik*, cit., p. 42 («Haydn e Mozart, i creatori della recente musica strumentale, per primi ci hanno mostrato quest'arte al massimo della sua gloria; chi vi si è accostato in tutta devozione e ne ha afferrato dall'intimo la vera essenza è Beethoven. Le composizioni strumentali dei tre maestri emanano un affine spirito romantico, perché tutti hanno penetrato la specifica essenza dell'arte»).

ven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Componist [...]; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Producte eines Genie's, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überließ. Nicht desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr.⁷¹

Ciò che per il contemporaneo Hoffmann rappresenta in musica il fronte più avanzato e il senso della modernità – e dunque il «romantico» per definizione – un quarto di secolo più avanti diviene per Wendt oggetto di riflessione su un passato in via di storicizzazione e in stretta relazione con un presente proiettato al superamento di quel passato, con il quale però il presente deve continuare fare i conti. Il *Wiener Klassik* rappresenta la fase storica e stilistica nella quale la musica strumentale ha raggiunto la sua piena autonomia, la sua più compiuta espressione, dotandosi di una disciplina formale della massima funzionalità. Nella ventiduesima delle *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) Friedrich Schiller scrive che «die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken»;⁷² ed è proprio in relazione alla forma, nel suo rapporto con i contenuti, che Wendt inquadra i componenti del «trifoglio»:

Bei Haydn nehmlich scheint, besonders in seinen Frühern Werken, die Form noch über den Stoff zu herrschen. Sein musikalischer Gedanke unterwirft sich den gegebenen Formen der Tonstücke ohne Zwang; er belebt sie und bildet sie oft zu neuen um [...]. Bei Mozart völlige Durchdringung der Form und des

71 E.T.A. Hoffmann, *Recension*, «Allgemeine musikalische Zeitung», 40, 4 luglio 1810, coll. 633-634 («risveglia quella nostalgia infinita che è l'essenza del romanticismo. Beethoven è un puro compositore romantico (e quindi veramente musicale) [...]; di solito si vede nelle sue opere solo un prodotto del genio che, incurante della forma e del discernimento di pensiero, cede al suo fervore creativo e all'ispirazione istantanea della sua immaginazione. Invece non è da meno di Haydn e Mozart quanto a capacità di controllo. Egli tiene separato il suo io dal dominio interiore dei suoni e lo padroneggia con autorità assoluta»).

72 Friedrich Schiller, *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 22. Brief, in Id., *Friedrichs von Schiller sämtliche Werke*, vol. XVIII, Stuttgart und Tübingen, Cotta, 1826, p. 115 («La musica nella sua più alta perfezione deve divenire forma ed agire su di noi con la serena potenza dell'antichità»).

Stoffes. Die Form die er Schuf, war der freie Erguß seine harmonischen Seele; der Bau seiner Werke ist durchaus symmetrisch, vermittelt durch Contrast und Wiederholung [...]. Was aber Mozart zum Mittelpunkte der classischen Periode macht, das ist die schönste Vermählung von Gesang und Instrumentalmusik in echt deutschen Sinne [...]. Bei Beethoven, Besonders in seinen Letzen Werken, gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form. Seine Gedanke bringt bis an die Grenzen des hörbaren.⁷³

L'idea di classico delineata da Wendt, senza riferimento alcuno all'antichità, è quella del punto d'arrivo di un processo di sviluppo stilistico iniziato con la metà del secolo XVIII e che con Haydn e soprattutto con Mozart raggiunge, nell'arco di un trentennio, una stabilità esemplare in termini di «unità nella molteplicità, comprensibilità generale e caratteristica determinatezza, semplicità e ricchezza, pienezza di nuove idee musicali e di forme che vengono disciplinate con manuale solidità».⁷⁴ Un equilibrio complessivo la cui formula aurea è quella mozartiana e che già Beethoven, in particolare nell'ultimo decennio della sua produzione (1817-1826), aveva iniziato a compromettere liberandosi – scrive Wendt – da ogni formalismo e percorrendo strade autonome e del tutto nuove («er machte sich frei von allem Formelwesen, überall neu und auf neuen selbstgebrochenen Bahnen wandelnd»). La critica aveva accolto con scetticismo le novità beethoveniane già al loro apparire. Nel 1824 un anonimo recensore aveva commentato così la *Sonata* pianistica op. 109 in mi maggiore (1821):

Es ist nicht zu läugnen, dass er immer mehr in sich hinein tritt, sich mithin immer mehr von der Aussenwelt und von dem entfernt, was nun eben andere Mu-

73 Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik*, cit., pp. 4-6 («In Haydn, in particolare nei suoi primi lavori, la forma sembra ancora prevalere sul contenuto. Il suo pensiero musicale si sottomette senza costrizione alle forme prestabilite dei brani; le anima e spesso le trasforma in nuove [...]. In Mozart, completa penetrazione di forma e contenuto. La forma che ha creato è stata la libera effusione della sua anima armonica; la costruzione dei suoi lavori è in tutto simmetrica, in equilibrio fra contrasto e ripetizione [...]. Ma ciò che rende Mozart il centro del periodo classico è la più bella fusione di canto e musica strumentale nel vero senso tedesco [...]. In Beethoven, specialmente nelle sue ultime opere, la sostanza prende il sopravvento sulla forma. Il suo pensiero giunge ai limiti dell'udibile»).

74 Ludwig Finscher, *il concetto di classico nella musica*, «Nuova rassegna di studi musicali», II, 1, 1978, p. 32.

sikliebhaber beschäftigt und interessiert. Er schliesst nur seine Subjectivität auf und schreibt in seiner Begeisterung immer zu, ohne Rücksicht auf andere.⁷⁵

Ancora più categorica era stata la recensione, pure anonima, dell'ultima sonata di Beethoven, l'op. 111 in do minore (1822):

Möchten Sie, mein Herr Redakteur, den Punkt finden, von welchem aus die Kritik und die allgemein anerkannten Gesetze der Aesthetik gegen diese Neuerungen, gegen diesen Angriff auf die ersten Grundsätze zu vertheidigen sind. Denn wenn die erste Auffassung der Kunstwerke dem Verstande entzogen, wenn es dem Gefühle überlassen wird, den Standpunkt zu fixieren, von dem die Beurtheilung ausgehen soll, wenn Werke, die aller unserer Regeln spotten, so feurige Anhänger gewinnen, so verstumme ich.⁷⁶

Quando nel 1836 Wendt pubblica il suo scritto sul «periodo cosiddetto classico», a quasi dieci anni dalla morte di Beethoven, l'ultima produzione del compositore divide ancora il mondo musicale. Ai molti che non la comprendono e la rifiutano si contrappone la minoranza degli «appassionati seguaci», per i quali l'esperienza creativa beethoveniana è il paradigma di riferimento e il punto di partenza di quella che, in quello stesso anno, il compositore e pianista Ignaz Moscheles definisce, nella sua recensione della *Sonata in fa diesis minore* op. 11 di Robert Schumann, «una nuova tendenza romantica», «ein echtes Zeichen des in unsern Tagen erwachten und um sich greifenden Romantismus» («un vero segno del risvegliarsi e diffondersi del romanticismo ai nostri giorni»):

Die Kunst bleibt nie stehen [...] und so glaubten sich ihre jüngsten Priester berufen, ihr fortzuhelfen, die Grenzen ihres Reichs noch zu erweitern, und da

75 «Berliner allgemeine musikalische Zeitung», 5, 4 febbraio 1824 («Non si può negare che egli si ritiri sempre più in se stesso, sempre più distante dal mondo esterno, e da ciò che riguarda e interessa gli altri amanti della musica. Egli manifesta soltanto la sua soggettività e impone la propria ispirazione, incurante degli altri»).

76 «Berliner allgemeine musikalische Zeitung», 11, 17 marzo 1824 («Potreste voi, mio signor Editore, trovare una posizione dalla quale la critica e le regole estetiche comunemente accettate possano essere difese da queste novità, da questi attacchi ai principi fondamentali. Perché quando la concezione base di un'opera d'arte è sottratta alla ragione, quando si lascia il sentimento a fondamento del giudizio, quando opere che irridono tutte le nostre regole guadagnano tanto appassionati seguaci, allora io rimango in silenzio»).

noch fortzuschreiten, wo Beethoven schon überschritten hatte. Es entwickelte sich eine neue romantische Richtung. Sie bietet schöne Sprossen und Blüten, aber noch zu wenig Früchte, als daß man ihr schon unbedingt den Namen einer Schule zugestehen könnte [...]. Bei ihrem Meister und Vorbilde Beethoven erkennen wir eine solche Entwicklung aus dem Klarsten und Einfachsten heraus bis zur herrlichsten Eigenthümlichkeit und Fülle [...]. Auf diesen hohen, vielleicht höchsten Standpunkt baut die neue Schule ihre Anfänge []. Diejenigen, die sich an die Spitze dieser poetischen Malerei durch Töne stellen, sind Berlioz, Liszt, Hiller, Chopin, Florestan und Eusebius.⁷⁷

Nel 1836 i «giovani sacerdoti» elencati nell'articolo hanno da poco compiuto venticinque anni (tranne il francese Berlioz, nato nel 1803) e con le loro creazioni mettono in esecuzione l'intento di andar oltre i modelli fissati dalla generazione precedente, quella del *Wiener Klassik*. Questa «nuova tendenza romantica» va iscritta nel clima del più generale fermento ideologico e artistico propagatosi in Germania sulla scia della rivoluzione parigina del luglio 1830. A farsene portavoce in ambiente tedesco è Heinrich Heine con le sue corrispondenze dal *Salon* di Parigi del 1831 (oltre trecento i dipinti in mostra) inviate all'«Ausburger Allgemeine Zeitung» e poi raccolte in *Französische Malerei* (1834). Il movimento *Junges Deutschland* (La Giovane Germania), promotore di una nuova letteratura politicamente impegnata, riconosce in Heine il proprio alfiere, il mediatore capace di tradurre per la realtà culturale tedesca il senso della francese Rivoluzione di luglio. Le spinte al rinnovamento politico e artistico rendono ancor più profonda l'ideale linea di demarcazione generazionale tracciata dalla scomparsa a distanza ravvicinata di tre delle più

77 I[gnaz] M[oscheles], *Pianoforte Sonate Clara zugeeignet von Florestan und Eusebius Op. XI*, «Neue Zeitschrift für Musik», 25 ottobre 1836 («L'arte non può star ferma [...] e così i suoi più giovani sacerdoti si sentirono chiamati a soccorrerla per ampliare i confini del suo regno e farla progredire oltre i limiti che Beethoven aveva già varcato. Si sviluppa così una nuova tendenza romantica. Essa offre bei germogli e fiori, ma ancora troppo pochi frutti per poterla definire una scuola [...]. Nel loro maestro e modello Beethoven riconosciamo un tale sviluppo, dalla maggior chiarezza e semplicità alla più splendida particolarità e ricchezza [...]. Su questa alta, forse altissima prospettiva la nuova scuola fonda il proprio inizio [...]. Quelli che stanno al vertice di questa poetica pittura in suoni sono Berlioz, Liszt, Hiller, Chopin, Florestano ed Eusebio»). Sotto i nomi di Florestano ed Eusebio, i due *alter ego* letterari di Schumann, la Sonata viene pubblicata nel 1837. Moscheles asseconda l'autore sostituendone il nome nell'articolo con quello della coppia fittizia.

rappresentative personalità della cultura tedesca del tempo: Beethoven nel 1827, Hegel nel 1831, Goethe nel 1832. È la fine di un'epoca e Heine ne stila l'epilogo:

Meine alte Prophezeyung von dem Ende der Kunstperiode, die bey der Wiege Goethes anfang und bey seinem Sarge aufhören wird, scheint ihre Erfüllung nahe zu seyn. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangeheit wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangeheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich.⁷⁸

Il celebre proclama di Heine sulla «fine del periodo artistico» trova precisa corrispondenza nella dichiarazione programmatica *Zur Eröffnung des Jahrganges 1835* («Per l'apertura dell'annata 1835») pubblicata da Robert Schumann il 2 gennaio sulla «Neue Zeitschrift für Musik»:

L'epoca dei complimenti reciproci s'avvia poco per volta verso la tomba. Confessiamo che non vogliamo in alcun modo concorrere alla sua rinascita. Chi non ha il coraggio di attaccare a fondo il lato cattivo di una cosa, difende il bene solo a metà [...]. O artisti, specialmente voi, compositori, non potete credere come eravamo felici quando potevamo lodarvi senza misura. Conosciamo benissimo il linguaggio col quale si dovrebbe parlare dell'arte nostra – quello della benevolenza; ma con tutta la buona volontà non sempre si può lasciar agire la benevolenza, se si deve favorire gli ingegni o tener indietro i non ingegni. Nel breve tempo della nostra attività abbiamo fatto parecchie esperienze. I nostri principi erano stati stabiliti fin dall'inizio; e sono semplici: ricordare con insistenza l'epoca antica e le sue opere, attirare l'attenzione sul fatto che solo a una sorgente così pura si possono rafforzare nuove bellezze artistiche – in seguito combattere il tempo recentemente trascorso come un tempo anti

78 Heinrich Heine, *Französische Malerei*, in Id., *Sämtliche Werke* (Düsseldorfer Heine-Ausgabe), hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bände, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997, vol. 12/1, 1980, p. 47 («La mia antica profezia sulla fine del periodo artistico che iniziò alla culla di Goethe e terminerà alla sua bara, sembra essere vicina a compiersi. L'arte attuale deve decadere, poiché il suo principio è ancora radicato nell'estinto antico regime, nel passato del Sacro Romano Impero. Perciò come tutti gli appassiti residui di questo passato, essa si trova in spiacevole contraddizione con il presente. Questa contraddizione, e non il mutare dei tempi in sé, è tanto dannosa per l'arte»).

artistico, perché non aveva altro intento che quello di aumentare la virtuosità esteriore; preparare e affrettare infine l'avvento di una nuova età poetica.⁷⁹

Anche per la musica è dunque l'inizio di un'età nuova; 'poetica' nel senso schumanniano di ciò che dal profondo dello spirito risale alla musica, la carica di vibrazioni interiori e rende ogni creazione unica e inimitabile; comunque progressiva nella sua costante tensione verso un 'oltre' dall'indefinibile essenza (ancora l'herderiano «regno di cose oscure»). Più che mai ora la musica strumentale è l'«arte indipendente e libera», soggetta soltanto alle proprie leggi interne, di cui parlava Tieck:

Per ciò che riguarda la difficile questione in generale, fino a che punto cioè la musica strumentale possa giungere alla rappresentazione di pensieri e di avvenimenti, molti vi si affannano troppo intorno. Si sbaglia di certo se si crede che i compositori si mettano innanzi penna e carta nel misero proposito d'esprimere, descrivere e colorire questa cosa o quella; ma però non si tengano in troppo poco conto gli influssi casuali e le impressioni dall'esterno. Inconsciamente, accanto alla fantasia musicale continua ad operare sovente un'idea [...] tiene fermi in mezzo ai suoni ed ai toni certi contorni che col nascere della musica possono prender consistenza e svilupparsi in chiare forme. Ora, quanto più gli elementi affini della musica portano in sé i pensieri o le immagini prodotte con l'aiuto dei suoni, tanto più poetica o plastica sarà l'espressione della composizione, e quanto più fantastica e penetrante è la concezione del musicista, tanto più la sua opera solleverà e commuoverà [...]. L'essenziale rimane se la musica senza testo e commento valga in sé qualcosa, e principalmente, se in essa vi sia del genio.⁸⁰

Coniugare «Verità e Poesia» è il fine del *Davidsbund* (Lega dei fratelli di Davide) che nella fantasia di Schumann⁸¹ raccoglie il fronte progressista contro il filisteismo pedante e conformista dei luoghi comuni musicali, del superficiale virtuosismo da salotto ancora piuttosto diffuso nel gusto d'inizio Ottocento. Questo nuovo romanticismo militante e ideologicamente impegnato nel rivendicare la propria identità e originalità artistica

79 Robert Schumann, *La musica romantica*, prefazione e traduzione di Luigi Ronga, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1958, pp. 31-32.

80 *Ibid.*, pp. 60-61.

81 *Ibid.*, p. 16: «E qui sia fatta menzione d'una lega ch'era più che segreta, perché esisteva soltanto nella testa del suo fondatore».

anche contro le convenzioni imposte dalla collettività,⁸² è pienamente consapevole che

Le musicien innovateur est condamné à attendre une génération suivante pour être d'abord entendu, puis écouté [...] il ne peut guère espérer de conquérir un public de son vivant; c'est-à-dire, de voir le sentiment qui l'a inspiré, la volonté qui l'a animé, la pensée qui l'a guidé, généralement comprises, clairement présentes à quiconque lit ou exécute ses œuvres.⁸³

Come già D'Alembert quasi un secolo prima, anche Schumann ritiene che la musica sia «l'arte che s'è sviluppata più tardi». Perciò l'ascoltatore meno preparato, rimasto legato agli elementari stati d'animo cui in origine la musica limitava il proprio ambito espressivo, non è in grado di cogliere le ben più sottili varietà di sensazioni che il progresso soprattutto nel linguaggio armonico permette ora di rappresentare; e ciò rende di difficile comprensione le opere di autori in tal senso più avanzati.⁸⁴

Questa generazione musicale non vive tuttavia l'insanabile dissidio esistenziale fra idealità artistica e realtà sociale dei *Kapellmeister* letterari di Wackenroder e Hoffmann. Anzi, il senso del 'poetico' in musica è individuato proprio nell'intreccio fra arte e vita: «tutto ciò che accade nel mondo, la politica, la letteratura, le persone; rifletto a modo mio su tutto ciò che vuole trovare uno sfogo, una via d'uscita mediante la musica»,⁸⁵ scrive Robert Schumann; e ancora annota: «Non posso soffrire coloro la cui vita non è in armonia con le opere» e «L'artista si tenga in equilibrio con la vita; altrimenti si troverà in una posizione difficile».⁸⁶

82 Cfr. Leonard B. Meyer, *Music and Ideology in the Nineteenth Century*, in McMurrin, Sterling M. (ed.), *The Tanner Lectures on Human Values*, Salt Lake City, University of Utah Press, 1985, pp. 23-52; ed. digitale <https://tannerlectures.utah.edu/documents/ato-z/m/meyer85.pdf> (consultato il 7 febbraio 2018).

83 Franz Liszt, *Chopin*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1890⁴ [1850], pp. 14-15.

84 «La musica è l'arte che si è sviluppata più tardi; i suoi inizi furono le semplici disposizioni della gioia e del dolore (modo maggiore e minore); anzi, il meno colto non pensa che possano esistere passioni più determinate, perciò gli è così difficile la comprensione di tutti i maestri più individuali (di Beethoven, di Franz Schubert). Coll'approfondirsi nei segreti dell'armonia si è riusciti ad esprimere le più fini sfumature del sentimento» (Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., p. 29).

85 Lettera del 13 aprile 1838 a Clara Wieck (che Schumann sposerà nel 1840), cit. in Arnfried Edler, *Schumann e il suo tempo*, Torino, EDT, 1991, p. 57.

86 Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., pp. 24-25.

Di fatto

la musica degli anni 1830-1840 era esplicitamente aggrovigliata con l'arte, la letteratura, la politica e la vita privata [...]. La richiesta di autonomia artistica avanzata per la musica verso la fine del XVIII secolo [...] non fu né sostenuta concretamente né abbandonata dalle generazioni successive: piuttosto si cercò di includere una porzione della vita e dell'esperienza personali dell'artista in quella richiesta, di trasformare una parte del suo mondo in un oggetto artisticamente indipendente.⁸⁷

La musica si alimenta così di significati impliciti, di allusioni esistenziali, di suggestioni letterarie che si intessono in filigrana alle trame sonore e ne divengono parte integrante; sorta di *innere Stimmen*, voci interiori⁸⁸ che fanno da guida segreta al processo compositivo e spesso lo indirizzano su percorsi formali alternativi rispetto a quelli canonici dello stile classico, che rimangono comunque modelli di riferimento anche lungo tutto il XIX secolo. Remoto nel tempo il settecentesco principio della *imitation* che cercava di fissare nella determinatezza della parola le impressioni «leggere e fuggitive» della musica, ora più che mai il linguaggio dei suoni appare irriducibile a quello concettuale per la sua natura 'poetica' che fa della musica «il linguaggio più universale, da cui l'anima è liberamente, indeterminatamente eccitata; ma essa si sente nella sua patria».⁸⁹

87 Charles Rosen, *La generazione romantica*, a cura di Guido Zaccagnini, Milano, Adelphi, 1995, p. 14.

88 Come *Innere Stimme* è indicato un terzo pentagramma con propria linea melodica inserito fra i due ordinari dello spartito pianistico nella seconda sezione di *Humoreske* op. 20 (1839) di Schumann. Tale linea, non destinata all'esecuzione, costituisce come una traccia intima per l'esecutore.

89 Robert Schumann, *La musica romantica*, cit., p. 24.